

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES  
ano I, vol. I, n. I (dez. 2011).  
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo  
Centro de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .  
Ano II n. 20 .I (inverno. 2021).

Kaíque Cosme  
Claudia Adelaida Gil Corredor  
María José Arbeláez Grundmann  
Rodrigo Hipólito  
María del Pilar Miranda Rocamora  
Jorge Orlando Gallor Guarin  
João Victor Coser

Mundos habitáveis:  
imagens, corpos, lugares e discursos

COL20.1

Revista do Colóquio, ano 11, n. 20.1, verão de 2021  
Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos

N.20.1

Kaíque Cosme . Claudia Adelaida Gil Corredor . María José Arbeláez  
Grundmann . Rodrigo Hipólito . María del Pilar Miranda Rocamora  
. Jorge Orlando Gallor Guarin . João Victor Coser

**Universidade Federal do Espírito Santo**

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vergas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Centro de Artes**

**Diretora**

Larissa Zanin

**Secretária**

Fátima Canal

**Programa de Pós-Graduação em Artes**

**Coordenação**

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

**Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa**

**Editores**

Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Grando Bezerra, PPPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

**Conselho editorial**

Dr. <sup>a</sup> Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Aissa Afonso Guimarães, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes, PPPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Angela Maria Grando Bezerra, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Gisele Barbosa Ribeiro, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guérion, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPPGA-UFES

**Editoração N.20.1, Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 11, n. 20.1, (verão. 2021).

Semestral. Com publicações em junho/julho e dezembro/janeiro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

**O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaios Visuais são de inteira responsabilidade das autorias.**

# **Sumário**

**Apresentação (5-7)**

## **ARTIGOS**

**O antimonumento e o direito à memória e à verdade: impressões a partir de um estudo de caso**

Kaíque Cosme (9-23)

**Processo artístico promovido por mulheres: as tecelãs maias nos Altos de Chiapas**

Claudia Adelaida Gil Corredor (24-37)

**A arte de andar na natureza**

María José Arbeláez Grundmann (38-62)

**Dois momentos do espectador na obra de Antonio Manuel**

Rodrigo Hipólito (63-76)

**“Continuidade dos parques”:**

**elementos fantásticos e fusão de mundos possíveis**

María del Pilar Miranda Rocamora. Jorge Orlando Gallor Guarin (77-93)

## **ENSAIO VISUAL**

**Desalinhamamento Estrutural**

João Victor Coser (94-103)

**Diretrizes para autores (104)**

# APRESENTAÇÃO

Sob o título “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”, o vigésimo número da Revista do Colóquio trouxe um conjunto diverso de trabalhos que discutem processos criativos e de pesquisa em contextos diversos, entre relatos de experiências práticas e elucubrações teóricas.

Aquele conjunto de trabalhos representou uma pequena parte do que gostaríamos de ter lançado para a edição. Infelizmente, o tempo e os processos de editoração, muitas vezes, não nos permitem levar a público todos os trabalhos de qualidade que recebemos em uma só edição. Em alguns casos, as pesquisas que não são publicadas naquela edição em específico, condizem com a temática proposta para as edições seguintes e, nesse enquadramento (e por paciência das pessoas autoras), são publicadas após vários meses de seu envio e avaliação.

Por diversas razões, que variam entre a urgência das pessoas autoras para lançarem seus artigos (condição decorrente das pressões produtivistas da academia) e sutis desacordos editoriais, muitas dessas pesquisas não são publicadas em nossas páginas. Sempre lamentamos quando não conseguimos trabalhar com mais tempo alguns textos e, assim, perdemos a oportunidade de integrá-los em nossos números seguintes.

De nossas últimas edições, por coincidências tristes e felizes, alguns trabalhos permaneceram em nossa prateleira por mais tempo. Muitos desses textos foram pensados para a chamada de trabalho correspondente ao nosso número vinte, “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”. Por essa razão, e por conta do cenário global que nos aflige e dificulta a produção nas áreas de arte nos últimos anos, compreendemos que é de interesse dar continuidade à temática que interessou a tantas pessoas pesquisadoras.

Com a pandemia de COVID-19, a produção acadêmica nas áreas de humanidades enfrenta uma série de desafios que afetam significativamente o ritmo de trabalho e a qualidade das pesquisas. As restrições de circulação e o fechamento de bibliotecas, museus e arquivos dificultam o acesso a fontes primárias e secundárias, essenciais para pesquisadores das ciências humanas. Essa ausência de acesso físico reduz as possibilidades de consulta direta a materiais especializados, muitas vezes não disponíveis online, limitando a profundidade das análises e a amplitude dos temas abordados. Em um contexto no qual o campo das humanidades já enfrenta dificuldades para obter financiamento e suporte institucional, essas limitações se tornam ainda mais críticas.

Além disso, as demandas pessoais e familiares intensificaram-se para muitas pessoas pesquisadoras, especialmente para aquelas que assumiram o papel de cuidadoras de crianças ou familiares em casa, situação comum no ápice do isolamento social. Esse contexto trouxe impactos diretos na concentração e no tempo dedicado à pesquisa, agravando as dificuldades em manter o ritmo produtivo esperado. A transição abrupta para o trabalho remoto também trouxe seus próprios desafios, já que nem todas as universidades e centros de pesquisa estão preparados para oferecer suporte técnico adequado para atividades à distância. Esse cenário afeta a possibilidade de encontros acadêmicos e eventos científicos presenciais, o que limita as trocas intelectuais e a formação de redes de apoio, essenciais para o desenvolvimento das pesquisas.

A insegurança e a instabilidade econômica também exercem um peso considerável sobre as pessoas pesquisadoras. A retração no financiamento de projetos e bolsas, combinada à pressão para manter a produtividade, criou um ambiente de grande ansiedade, o que impacta diretamente na saúde mental da comunidade acadêmica. Em um momento de incerteza, muitos estudiosos das humanidades precisaram reavaliar as suas prioridades, muitas vezes postergando projetos de pesquisa para atender a demandas urgentes de sobrevivência e adaptação ao novo cenário. Em resumo, a pandemia

impôs barreiras estruturais e pessoais à continuidade e ao avanço das pesquisas em humanidades, revelando a fragilidade das condições de trabalho nesse campo e a necessidade de maior suporte para enfrentar contextos adversos no futuro.

Por compreendermos as condições variadas dos últimos anos, nossas três edições posteriores a de número 20 serão numeradas como 20.1, 20.2 e 20.3, e trarão textos convergentes com a temática indicada naquela publicação do inverno de 2021. Isso é tanto uma continuidade quanto uma abertura para as visões e assuntos específicos que merecem ser publicados. Por essa oportunidade, e pela paciência das pessoas autoras, agradecemos.

Editores.

# O ANTIMONUMENTO E O DIREITO À MEMÓRIA E À VERDADE: IMPRESSÕES A PARTIR DE UM ESTUDO DE CASO

*The antimonument and the right to memory and truth: impressions from a case study*

Kaíque Cosme<sup>1</sup>  
(PPGA-UFES)

**Resumo:** O presente artigo trata de uma pesquisa em desenvolvimento acerca da estética dos antimonumentos na América Latina, tendo como mote orientador os processos ditatoriais implantados no Cone Sul. Para tanto, é preciso compreender as questões políticas externas ao continente que o atravessam e propulsionam os golpes militares, assim como as mudanças ocorridas no cenário artístico a partir da segunda metade do século XX. Desse modo podemos entender de maneira notória o papel desempenhado pelo antimonumento e as mudanças desempenhadas como modelo de arte testemunhal.

**Palavras-chave:** antimonumento. América Latina. ditadura militar.

**Abstract** *The present article deals with research under development on the aesthetics of antimonuments in Latin America, having as a guiding motto the dictatorial processes implanted in the Southern Cone. To do so, it is necessary to understand the political issues external to the continent that cross it and propel the military coups, as well as the changes that occurred in the artistic scene from the second half of the 20th century. In this way we can understand in a notorious way the role played by the antimonument and the changes performed as a model of testimonial art.*

**Keywords:** antimonumento. Latin America. military dictatorship.

O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).



<sup>1</sup> Mestrando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES), possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais (2017) pela mesma instituição. Atualmente é arte educador no Espaço Cultural Palácio Anchieta. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4034-3230>.

## **Introdução**

Com o final da II Guerra Mundial e a ascensão de um processo de bipolarização, dividindo o globo em dois grandes blocos, a Guerra Fria desencadeou uma série de reverberações nos mais variados setores da sociedade da época. Enquanto as duas grandes potências, Estados Unidos e União Soviética, disputavam acirradamente uma corrida bélica e espacial, outros conflitos eram instaurados a partir de uma disputa por zonas de influências.

Em 1959, com o fim da Revolução Cubana e a derrocada de Fulgêncio Batista, então presidente de Cuba, a ditadura militar instaurada no país em março de 1952 chegou ao fim. O novo governo estabelecido, tendo Manuel Urrutia como presidente, buscou implantar reformas em diversos setores, incluindo a diversificação econômica do país, mas as medidas adotadas desagradaram amargamente o governo dos Estados Unidos, que desde a independência de Cuba exercia grande influência no território, e como resultado, optou por romper as relações entre os dois países.

Ainda insatisfeitos com as mudanças políticas realizadas em Cuba, os Estados Unidos iniciaram uma série de investidas a fim de sufocar a economia cubana, sendo o episódio da Invasão da Baía dos Porcos um dos mais emblemáticos desse período. Com as constantes ações do governo estadunidense e as acusações de que os revolucionários cubanos seriam comunistas, o governo de Cuba procurou estabelecer relações com a União Soviética.

Temendo que outros países estabelecessem relações com a U.R.S. Se aderissem ao Comunismo, os Estados Unidos iniciaram uma série de investimentos em diversos países do Cone Sul, apoiando seus militares e os golpes de Estado que se sucederam e se consolidaram a partir da década de 1960. Esse processo de contenção do avanço comunista fazia parte da então Doutrina de Segurança Nacional, doutrina essa de cunho

totalitarista que deu origem à Aliança para o Progresso<sup>2</sup>.

Por se tratar do maior país da América Latina, o Brasil era encarado como peça fundamental para a consolidação dos planos estadunidenses de dominação. A interferência na política brasileira teve início a partir da posse de João Goulart como presidente em 1961, em decorrência de suas ideologias que iam à contramão dos ideais capitalistas vigentes nas terras de John F. Kennedy. Isso fez com que os Estados Unidos, por meio do serviço de inteligência, iniciassem um plano de investimentos para grupos conservadores e de direita brasileiros.

Com a queda de Jango em março de 1964 e a tomada do poder pelos militares, a ditadura civil militar finalmente foi instaurada no país, em um cenário arquitetado conjuntamente com a elite brasileira. Em 1968, ano marcado pela virada do exército norte vietnamita com a *Ofensiva do Tet* e das manifestações ocorridas no mês de maio em Paris, os levantes contra a ditadura militar foram ganhando força no Brasil, tendo como agente central a UNE (União Nacional dos Estudantes), que logo entrou na ilegalidade em virtude do grande avanço da censura e criminalização dos movimentos sociais e estudantis.

Distante do eixo Rio-São Paulo, em meio à região amazônica brasileira e ao longo do Rio Araguaia, membros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) se instalaram, em 1967, na região conhecida como Bico do Papagaio e pretendiam ali instaurar o primeiro movimento comunista rural do país. A Guerrilha do Araguaia, como ficou conhecida, foi responsável pela maior mobilização do exército brasileiro desde a 2ª Guerra Mundial, o que acarretou o extermínio da guerrilha em 1974.

Inspirada na guerra popular e civil que levara à Revolução Chinesa de 1949 – dos 15 militantes iniciais, chegados à região até 1968, sete teriam feito cursos de capacitação na China (Gaspari, 2002, p.

<sup>2</sup> Programa firmado com a assinatura da Carta de Punta del Este em 1961 e executado durante a presidência de John F. Kennedy, e visava a integração e assistência ao desenvolvimento socioeconômico dos países da América Latina. A criação do programa se deu como forma de frear o avanço do Socialismo no continente.

409) –, a guerrilha objetivou lutar contra a ditadura militar e fomentar, a partir do campo, uma democracia popular no Brasil. (Peixoto, 2011, p. 482)

A brutalidade exercida pelo Estado não apenas sentenciou os guerrilheiros do Araguaia, como muitos dos camponeses que viviam nas regiões onde os acampamentos eram levantados. Os dados apresentados em relatórios iniciais apontavam um número aproximado de 100 mortos dentre guerrilheiros e camponeses, mas pesquisas de 2011 indicam um número de mortes que pode ultrapassar o de 500 pessoas (Merlino, 2011).

O cenário sócio-político das décadas de 1980 e 1990 foi marcado pelo período de redemocratização da América Latina, tal processo que foi impulsionado pelos movimentos e grupos sociais que se estabeleceram durante a ditadura e que lutaram pelo fim do totalitarismo instaurado no Cone Sul. No contexto brasileiro, tanto o movimento estudantil como o movimento grevista foram fundamentais para o enfraquecimento do regime e a retomada da democracia, mas apesar das lutas sociais que marcam todo o processo de redemocratização, tivemos no Brasil uma transição negociada, visando a proteção dos interesses militares. Com a implementação da Lei da Anistia, promulgada em 28 de agosto de 1979, o projeto militar de permanecer impune e no poder fica claro com seu artigo primeiro:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometaram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares. (Brasil, 1979)

As décadas de 1980 e 1990 marcadas por transformações políticas oriundas de um cenário pós-Guerra Fria – *Perestroika*, Queda do muro de Berlim, abalaram os rumos dos regimes totalitários no mundo e

geraram um movimento de ressignificação do passado, que Aquille Bonito Oliva chamou de Transvanguarda, tal como a “desideologização” da arte que assumia um caráter irônico e a substituição das grandes narrativas pelas micro-histórias pessoais (OLIVA, 1998, p. 46). Todo o processo também resultou no resgate da pintura e da escultura, pautadas em modelos figurativos e abstratos, que se misturaram a uma gama diversificada de materiais, que levaram à linguagem neoexpressionista e ao redimensionamento da experimentação. Cada vez mais os trabalhos não cabiam em seus suportes tradicionais, levando os artistas a explorarem novas plataformas e subjetividades. Desde meados dos anos 1960 a arte já incorporava elementos cotidianos em seu meio, assim como a ideia de uma arte etnográfica, anos mais tarde debatida por Hal Foster em seu insigne texto “O Artista Enquanto Etnógrafo”.

Se a partida segunda metade do século XX muito se falou sobre o efeito da memória e dos seus desdobramentos, desde a década de 1980 ela se torna, inclusive, tema recorrente de diversas produções, resultado de um grande impacto deixado pelos regimes totalitaristas (Marquetti, 2012). A memória agora seria encarada com o objeto artístico, passando a evidenciar um cenário de ausências e presenças, travando uma luta contra o esquecimento institucionalizado pelo Estado e reivindicando espaço como elemento testemunhal no campo da arte.

Como resultado desse processo de rememoração do passado totalitário e genocida, artistas como Leila Danziger (*Nomes Próprios*), Rosana Paulino (*Bastidores*), Rosângela Rennó (*Série Imemorial*), Rafael Pagatini (*Grito Surdo*) e Jaime Lauriano (*Bandeirantes*) traçam narrativas que tanto questionam os monumentos aos vultos históricos ou heroicos, como perpassam a estética do arquivo e da memória, insurgindo-se como forma de resistência.

## **Monumento e Antimonumento**

O estatuto dos monumentos desde a virada do século XIX para o século XX tem passado por uma série de transformações em decorrência das

novas concepções de arte e dos novos valores atribuídos aos monumentos históricos e artísticos (RIEGL, 2014), mas de modo geral, podemos caracterizar de forma ampla o conceito de monumento a partir dos escritos de Riegl:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do espectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com auxílio de inscrições. Geralmente, os dois meios encontram-se associados de forma equitativa (Riegl, 2014, p 31).

Apesar do *Culto modernos dos monumentos* tratar de questões relativas aos monumentos erguidos até o final do século XIX, podemos evidenciar na contemporaneidade esse conceito presente. Ainda hoje figuras de heróis controversos continuam sendo erguidos pelo mundo, de modo a representar valores históricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade (Argan, 1999). O monumento como conjunto escultórico/estatuário segue caracterizando-se como elemento testemunhal de um período histórico.

Com as constantes mudanças políticas e sociais, desde a antiguidade uma guerra de imagens tem sido travada tendo o monumento como agente participativo. As imagens de imperadores antes erguidas como forma de edificar seu valor e prestígio, passam a ser contestadas, em virtude da tomada de poder de uma nova figura. Tal processo contestatório ora liderado por autoridades ora pela população, ganha expressividade com a chegada do século XX.

Desde o processo de retirada de estátuas em homenagem a Stalin iniciada em meados de 1950, passando pela Primavera de Praga, o final da década de 1980, com a já citada queda do Muro de Berlim e a consequente reunificação da Alemanha, diversos monumentos em homenagem a

líderes socialistas, como Lênin, começam a ser derrubados pelos países do leste europeu. No contexto brasileiro, em 1979, um grupo de artistas intitulado 3NÓS3, composto por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, realizam sua primeira *interversão* durante a madrugada paulista. A ação chamada de *Ensacamento* consistia em ensacar a cabeça de estátuas de bronze e de pedra com sacos de lixo, fazendo uma direta alusão às práticas de tortura exercidas durante a ditadura militar, que consistia em encapuzar os presos políticos para sufocá-los e cegá-los diante dos seus torturadores (Cidade, 2017, p. 113).

O antimonumento surgido por volta do final da II Guerra Mundial vem contestar a estética dos monumentos, além de manifestar-se como oposição ao monumentalismo tradicional, partindo de uma filosofia da arte, cujo papel passa a ser o de negar a presença de imagens autoritárias em espaços públicos.

Os arquitetos que têm problematizado a estética do monumento para lidar com a representação e a conservação da memória coletiva do Holocausto elaboraram formas de desconstrução da “monumentalidade” capazes de trazer à tona as contradições da rememoração de eventos-limite. A estética do antimonumento (ou *counter-monument*), como mostram os trabalhos de Jochen e Esther Gerz ou Horst Hoheisel, por exemplo, surge da exigência de não se cair em mecanismos de tipo consolatório ou de redenção, e de superar o caráter imanente do monumento, para sair da sua lógica potencialmente autoritária (Scaramucci, 2020, p. 2).

Nessa esfera, os antimonumentos surgem como forma de recontar a história, reivindicando uma memória que por ora tenha sido forçosamente renunciada em decorrência dos processos políticos hegemônicos. Logo, seu desenvolvimento é atrelado a um período de catástrofes e de teorização do trauma, na tentativa de recordar de modo ativo o passado doloroso (Seligmann-Silva, 2016).

A partir dessa concepção, os antimonumentos desdobram-se em várias camadas de um processo de rememoração de traumas e tragédias,

criando espaço propício para a construção de uma arte antagônica e urgente. Do ponto de vista de Márcio Seligmann-Silva (2016), os antimonumentos falam de obras que carregam em si entrelaçamentos de memória e de esquecimento, sendo então um trabalho de resistência.

(...) o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes. (...) (Seligmann-Silva, 2016, p. 51).



Figura 1. Vietnam Veterans Memorial, Maya Lin, 1982. Fonte: CBS Local <https://losangeles.cbslocal.com/top-lists/guide-to-washington-d-c-s-national-monuments>. À esquerda, longo muro escuro com nomes escritos em branco, o muro se perde em perspectiva linear em direção ao lado direito da imagem. Distante, ao fundo, vê-se um obelisco pontiagudo, ao fim de uma longa passarela que segue entre o muro e um parque gramado.

Como resultado desse período de traumas históricos constituídos durante o século XX, o trabalho de Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, inaugurado em 1982 na cidade de Washington, DC, é fundamental para a construção da estética do que chamamos de antimonumento. A sua

característica não heroicizante, cria um contraste com os tradicionais memoriais de guerra, fundindo o conceito clássico de monumento com a comemoração fúnebre. O que está sendo proposto com o trabalho de Maya Lin não é a criação de heróis de pedra e bronze, mas a construção de um local de memória, mesmo que controverso.

### **Memorial a Pessoas Imprescindíveis: um caso de antimonumento**

Localizado na Praça Costa Pereira no centro da cidade de Vitória (ES), o Memorial Pessoas Imprescindíveis, inaugurado em agosto de 2012, presta homenagem a seis capixabas que foram vítimas da violência de Estado no período da ditadura militar. Sua construção atende a um pleito do então presidente da Ordem dos Advogados do Brasil – Seccional Espírito Santo (OAB-ES), Homero Junger Mafra, como forma de homenagear e lembrar os desparecidos políticos, através do poder público. A iniciativa se deu por meio da Secretaria de Estado de Assistência Social e Direitos Humanos do Governo do Estado do Espírito Santo, em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República e o apoio da Prefeitura de Vitória (OAB-ES, 2012).

Na ocasião de sua inauguração, se fez presente a então Ministra da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, Maria do Rosário Nunes, que durante o seu discurso ressaltou a dívida do Estado com a sociedade:

A verdade não está esclarecida e os corpos não foram encontrados. Eu peço perdão às famílias que perderam seus jovens. Em nome do governo brasileiro, eu quero reconhecer a dedicação ao Brasil, a democracia e aos direitos humanos dos que são homenageados neste momento com esse memorial no Centro de Vitória, em praça pública. (Scalzer, 2012)



Figura 2. Memorial Pessoas Imprescindíveis, Cristina Pazzobon, 2012. Fonte: Arte Pública Capixaba. <http://www.artepublicacapixaba.com.br/portfolio/monumento-em-homenagem-aos-mortos-e-desaparecidos-politicos-capixabas/>. Seis caixas de metal enferrujado, alongadas, dispostas em grupo, ao centro de uma praça, com pessoas passando ao fundo. A caixa em primeiro plano possui uma assinatura pixada em cor clara.

Os capixabas escolhidos para integrar o projeto idealizado por Cristina Pazzobon<sup>3</sup> fazem parte da extensa lista de mortos e desaparecidos políticos. Arildo Valadão (PCdoB), José Maurílio Patrício (PCdoB), João Gualberto Calatrone<sup>4</sup> (PCdoB) e Marcos José de Lima (PCdoB) desapareceram na região do Araguaia entre 1973 e 1974, enquanto Orlando da Silva Rosa Bonfim Júnior (PCB) desapareceu no Rio de Janeiro em 1975. Lincoln Bicalho Roque (PCdoB), segundo as investigações realizadas pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), morreu em 1973 no Rio de Janeiro, em decorrência de ação perpetrada pelo Estado.

Feito de aço naval e composto por seis totens (que representam cada um

<sup>3</sup> Artista plástica formada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), atua também como designer e jornalista. É responsável pela idealização de outros memoriais às vítimas da ditadura pelo país, como a série de esculturas *Monumento ao Nunca Mais*. Não foi possível localizar, neste momento, informações sobre como se deu a encomenda à citada autora.

<sup>4</sup> Segundo a Comissão Nacional da Verdade, João Gualberto Calatrone é considerado desaparecido político em decorrência da falta de restos mortais que nunca foram entregues a sua família.

dos militantes) sob uma grande placa com os dizeres “Direito à Memória e à Verdade”, o antimonumento hoje se perde em meio ao espaço urbano do centro da cidade depois de 8 anos desde a sua inauguração. Sua completa falta de reconhecimento dialoga com as políticas do esquecimento implantadas no país desde sua colonização, escancaradas com o projeto ideológico brasileiro desenvolvido durante a ditadura civil-militar e que se firmam mesmo depois de seu fim, com a implementação do Pacto pelo Esquecimento na América Latina.

A fim de pensarmos como se dão as possíveis reverberações do Memorial Pessoas Imprescindíveis, podemos problematizar o contexto o qual ocupa no espaço público, tal como suas informações são veiculadas. Ao pesquisar sobre o memorial em sites de busca, nos deparamos com informações rasas e muitas vezes incorretas que datam basicamente do momento de sua inauguração em 2012, além de não existirem registros públicos de fácil acesso fornecidos pelo governo do estado ou pela prefeitura da cidade, como por exemplo, o processo de sua encomenda. Além disso, a sua localização em uma área reclusa e contígua à Praça Costa Pereira, propõe-se basicamente como local de passagem para pedestres, diferente dos demais monumentos que integram o corpo da praça.

Ao observarmos a imagem do memorial, podemos evidenciar através da pichação presente em um dos totens que tanto os monumentos convencionais aos heróis como os antimonumentos – sem um trabalho de educação artística e patrimonial, como a conscientização da importância e necessidade de obras como esta, estão sujeitos a variados tipos de intervenções. É preciso que haja uma discussão ampla para conscientizar a população, antes e depois de as autoridades decidirem o que construir, onde construir, e para que construir um dado monumento ou antimonumento.

Apesar de o Memorial Pessoas Imprescindíveis reivindicar o espaço público, - reivindicando no ato de propor uma zona de tensionamento antagônica, a esfera que o engloba acaba o invisibilizando. Desde as suas

características plásticas, tal como as políticas do esquecimento atreladas ao valor hegemônico dos monumentos criam embarreiramentos na sua produção de sentido na cidade. Pouco se ouve e tampouco se discute sobre sua existência e permanência naquele local.

Em *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Chantal Mouffe apresenta questões sobre uma política hegemônica que interfere diretamente no modelo de produção de arte, questionando se as atuais práticas artísticas ainda desempenham um papel crítico na sociedade. Para a autora, essas práticas podem sim agir de forma contrária a essa dominação capitalista, hegemônica, mas é necessário entender a dinâmica da política democrática (Mouffe, 2007).

Personalmente, creo que las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel en la lucha contra la dominación capitalista, pero, para ver cómo se puede hacer una intervención eficaz, es necesario entender la dinámica de la política democrática, que, a mi juicio, solo se puede lograr mediante el reconocimiento de lo político en su dimensión antagonista, así como del carácter contingente de cualquier tipo de orden social. Solo desde esa perspectiva se puede comprender la lucha hegemónica que caracteriza la política democrática, la lucha hegemónica en la que las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo (Mouffe, 2007, p. 60).

Visto tais impressões levantadas ao longo do texto, é importante compreendermos que não só o Memorial Pessoas Imprescindíveis, como demais antimonumentos, passam pela problemática do apagamento urbano em decorrência dos próprios agentes públicos e políticos. Apesar dos esforços exercidos pelas famílias dos mortos e desaparecidos políticos do período da ditadura e da própria Comissão Nacional da Verdade, o direito à memória ainda é sonegado pelo Estado.

O projeto *memoricida*<sup>5</sup> articulado pelos militares desde o declínio da

<sup>5</sup> Termo oriundo de *memoricídio*, neologismo cunhado pelo médico croata Mirko Drazen Grmek em um ensaio publicado 1991 em Paris.

ditadura no Brasil consiste em um cenário de constantes lutas contra o apagamento político de suas vítimas. Inspirado na lei de anistia espanhola de 1977, o governo brasileiro em 1979 implantou no país o embrião do pacto que concedeu anistia geral, e que poupou todos os responsáveis por crimes relacionados à ditadura de Francisco Franco. Assim como o caso espanhol, o Brasil segue até os dias de hoje sem sentenciar nenhum torturador do seu período de repressão.

Sendo assim, fica a questão: como podemos falar das vítimas da violência totalitária em meio a uma sociedade imersa na cultura da barbárie? De fato, não há aqui uma solução imediata, nem um modelo de arte que seja capaz de romper instantaneamente o projeto de dominação hegemônico, mas é preciso que a história possa ser constantemente lembrada de modo que as práticas artísticas enquanto elementos testemunhais possam desempenhar a produção de sentido e significado dentro do espaço da cidade.

Se nos atentarmos, por exemplo, para o valor hegemônico atribuído ao monumento tradicional-heroico, como as estátuas equestres e os bustos honoríficos, que se encontra espalhado pelo espaço urbano das cidades, constataremos tratar-se de uma construção histórica com significado de monumento, em que seu estatuto (clássico) ainda exerce grande influência sob a sociedade. Sendo assim, há um grande valor semântico que incide nesse modelo.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico**: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRASIL. Lei nº 6.683, DE 28 DE AGOSTO DE 1979. **Diario Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, página 12265, 28 ago. 1979.

CIDADE, Daniela Mendes. 3Nós3: arte como crítica política no quotidiano urbano. **Revista GAMA, Estudos artísticos**, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 112-119, jul.-dez. 2017. Disponível em:  
[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31245/2/ULFBA\\_G\\_v5\\_iss10\\_p11\\_2-119.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31245/2/ULFBA_G_v5_iss10_p11_2-119.pdf). Acesso em: 15 ago. 2020.

MARQUETTI, Délcio. O boom da memória e a retórica testemunhal: breve análise da obra literária de Flávio Tavares. **Revista Latino-Americana de História – UNISINOS**, Porto Alegre, v. 1, n. 4, p. 127-142, dez. 2012. Disponível em: <http://projeto.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/viewArticle/29>. Acesso em: 02 ago. 2020.

MERLINO, Tatiana. Houve mais camponeses mortos no Araguaia do que se fala. **A Pública**. Disponível em: <https://apublica.org/2011/05/houve-mais-camponeses-mortos-no-araguaia-do-que-se-fala/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

OAB-ES. **Vitória abrigará três importantes eventos sobre direitos humanos nesta quarta-feira, dia 15**. Disponível em: <http://oabes.org.br/noticias/vitoria-abrigara-tres-importantes-eventos-sobre-direitos-humanos-nesta-quarta-feira-dia-15-554527.html>. Acesso em: 21 ago. 2020.

OLIVA, Achille Bonito. **A Arte até o ano 2000**. Milano/São Paulo: Torcular/MUBE, 1998.

PEIXOTO, Rodrigo Corrêa Diniz. Memória social da Guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 6, n. 3, p. 479-499, set.-dez. 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394034994002>. Acesso em: 01 ago. 2020.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCALZER, Patrícia. Gazeta Online. **Ministra pede perdão por capixabas desaparecidos na ditadura militar**. Disponível em: [http://gazetaonline.globo.com/\\_conteudo/2012/08/noticias/cbn\\_vitoria/reportagem/1346758-ministra-pede-perdao-por-capixabas-desaparecidos-na-ditadura-militar.html](http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2012/08/noticias/cbn_vitoria/reportagem/1346758-ministra-pede-perdao-por-capixabas-desaparecidos-na-ditadura-militar.html). Acesso em: 14 ago. 2020.

SCARAMUCCI, Marianna. Monumentos precários: luto (im)possível e lápides de papel em K.: relato de uma busca. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 60, p. 1-13, maio-ago. 2020. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182020000200301&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182020000200301&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 17 ago. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 46-60, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103->

[65642016000100049&script=sci\\_abstract&tlang=pt](#). Acesso em: 31 jul. 2020.

Recebido em: 04 de março de 2021.  
Publicado em: 30 de dezembro de 2021.

# PROCESSO ARTÍSTICO PROMOVIDO POR MULHERES: AS TECELÃS MAIAS NOS ALTOS DE CHIAPAS

*Proceder artístico agenciado por mujeres: las tejedoras mayas en Los Altos de Chiapas*

Claudia Adelaida Gil Corredor<sup>1</sup>

(Facultad de Artes. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México)

Tradução de Rodrigo Hipólito

Originalmente publicado em: GIL CORREDOR, C. A. Proceder artístico agenciado por mujeres: las tejedoras mayas en Los Altos de Chiapas. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, v. 15, n. 2, p. 60–68, 1 jul. 2017. Disponível em: <https://liminar.cesmeca.mx/index.php/r1/article/view/530>

**Resumo:** Descrições analíticas de uma antiga prática artística, a tecelagem, realizada pelas atuais mulheres maias Tsotsil e Tseltal de Los Altos de Chiapas, são apresentadas a partir da noção de agência. Busca demonstrar o caráter inter-relacional da estética cultural de um povo indígena que faz da tecelagem um modo de vida no qual vincula aspectos de seu patrimônio histórico, com seu sentimento coletivo e suas atividades cotidianas. Da mesma forma, a tecelagem mostra a agência das mulheres, que através da sua atividade como tecelãs tornam-se agentes de transformação e resistência.

**Palavras-chave:** artes têxteis. povos indígenas. mulheres.

**Resumen:** Se exponen, desde la noción de agenciamiento, descripciones analíticas de una práctica artística milenaria, el tejido, llevada a cabo por las actuales mujeres mayas tsotsiles y tseltales de Los Altos de Chiapas. Se busca evidenciar el carácter interrelacional de la estética cultural de un pueblo originario que hace del tejido una forma de vida en la que vincula aspectos de su herencia histórica, con su sentir colectivo y sus actividades cotidianas. Asimismo, en el tejido se muestran los agenciamientos de las mujeres, quienes a través de su actividad como tejedoras se convierten en agentes de transformación y resistencia.

**Palabras clave:** artes textiles. pueblos indígenas. mujeres.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Doutora em História da Arte pela Casa Lamm, Cidade do México. Professora pesquisadora em tempo integral na Faculdade de Letras da Universidade de Ciências e Artes de Chiapas, México. Tópicos de especialização: relação entre arte e política. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9142-1745>.

## **Introdução**

Para considerar as atuais práticas artísticas têxteis dos povos originários dos Altos de Chiapas como um "agenciamento" – capaz de produzir mudanças em seu entorno – proposto por "agentes culturais", é necessário pensar essas práticas a partir de sua lógica inter-relacional. Ou seja, é preciso reconhecer sua ação artística desde uma dinâmica de correspondência entre os seguintes aspectos: seu caráter ritual, sua herança histórica, sua capacidade de transformação e adaptação, seu vínculo com a cotidianidade, seu caráter formal e técnico e, por fim, a presença da mulher implícita na dinâmica. Esses aspectos, em conjunto, configuraram o processo da prática têxtil maia atual nos Altos de Chiapas.

É a capacidade de correspondência ou interconectividade dos elementos mencionados que posiciona a prática artística têxtil maia atual como um "agenciamento cultural" mobilizado por "agentes culturais", cujas interações criativas emergem em cenários sociais ou políticos para transformá-los, potencializando diversas dimensões ou estratos artístico-políticos que, à medida que se diversificam, modificam sua natureza e aumentam suas conexões em prol de uma intervenção localizada que aposta na transformação sociocultural, ao mesmo tempo que defende um legado artístico histórico e produz outros agenciamentos.

Neste horizonte, o presente artigo, fruto de uma pesquisa qualitativa, oferece algumas descrições interpretativas dessa prática artística milenar, em primeiro lugar, a partir da perspectiva do filósofo francês Gilles Deleuze, para quem o "agenciamento" refere-se a uma multiplicidade como territorialidade delimitada e, por isso, com a capacidade de se tornar outros agenciamentos (Deleuze e Guattari, 2002); e, em segundo lugar, a partir da noção de "agente cultural", que se refere a pessoas que, por meio de seu trabalho com a cultura, transformam-se em líderes sociais e políticos com capacidade de intervir em suas realidades. Essas duas perspectivas oferecem a possibilidade de compreender a prática

têxtil dos Altos de Chiapas como uma alternativa de mudança ou resistência frente aos processos de desumanização vividos atualmente como resultado da economia global, além de permitir formular uma possível perspectiva de abordagem de uma arte que frequentemente passa despercebida por ser considerada como uma produção folclórica de comunidades ocultas, diante de um mercado de produtos industriais altamente desenvolvidos. Essas perspectivas permitirão, por sua vez, apresentar a capacidade de "afetação" ou transformação própria de algumas ações artísticas agenciadas por mulheres.

Para a apresentação de cada uma das descrições que compõem este texto, utiliza-se a noção de "dimensão", que se assume como uma magnitude que possibilita a multiplicidade de sentidos. Não se pretende expor alguns aspectos da prática artística têxtil a partir de sua divisão em fragmentos que gerem significados fechados, como se o objetivo fosse decifrar essa arte ancestral, mas, pelo contrário, oferecer uma experiência de aproximação às diferentes facetas e magnitudes do agenciamento.

### **Primeira dimensão: os têxteis como herança histórica de um sentimento coletivo**

A prática artística têxtil nos Altos de Chiapas é uma herança maia que persiste nos produtos elaborados pelas atuais mulheres tsotsiles e tseltales, como um elemento de identidade que lhes permite, junto com suas comunidades, permanecer dentro de um mundo que, em alguns casos, lhes foi hostil e projetar-se no tempo.

A produção têxtil entre os maias, em diferentes épocas de sua longa história de cultura artística, material e científica avançada, constitui um marco que define em grande medida sua identidade e sua estética cultural ao longo dos tempos. Embora a grandiosidade alcançada por este povo como civilização, que fez grandes contribuições à humanidade, já não exista, ainda permanecem não só as estelas, dintéis,

códices, templos, monumentos e cerâmicas preservados e protegidos por museus e organismos oficiais, mas também seus descendentes diretos, constituídos, no caso do estado de Chiapas, pelos tsotsiles e tseltales, entre outras etnias. Esses descendentes praticam uma das atividades que, juntamente com a matemática e outras ciências e artes, identificaram a cultura maia pré-hispânica: a produção, elaboração e uso de têxteis. Desta maneira, a história dos maias continua viva nesta região dos Altos de Chiapas.

Os produtos têxteis fazem parte da herança histórico-artística de um passado maia que sobrevive no tear de cintura, no bordado e nas vestimentas de uso cotidiano e ceremonial. Essa herança – apesar das mudanças sofridas ao longo do tempo e dos acontecimentos sociais, culturais, econômicos e políticos – se mantém e dá identidade às comunidades dos povos originários,<sup>2</sup> que se veem refletidas nos objetos que tecem, usam e vendem. Um elemento específico que mostra a relação deste povo com seu meio natural, seu contexto social e político, a ciência matemática legada e o cosmos infinito é o chamado toca, utilizado no município de San Pedro Chenalhó.<sup>3</sup>

As mulheres desse município se distinguem pelo uso desse toca, um manto ou xale que vestem diariamente para cobrir o torso. Trata-se de uma peça de vestuário feita com uma base de tecido branco de aproximadamente 80 por 140 centímetros, sobre o qual são realizados bordados em tons de vinho escuro ou vermelho. Esses bordados refletem traços expressivos e uma estrutura compositiva que perduraram durante muitos anos. A estrutura compositiva atualmente

<sup>2</sup> A noção de “povo originário” é assumida considerando que os grupos tsotsiles e tseltales dos Altos de Chiapas ocuparam esse território desde antes da conquista espanhola até a atualidade, conservando sua língua de origem maia. Assim, os “povos originários” maias dessa região são considerados grupos indígenas que fazem parte de uma cultura milenar.

<sup>3</sup> A análise descritiva apresentada neste artigo, de uma peça têxtil, baseia-se nas explicações das tecelãs entrevistadas e nas observações participantes feitas durante a celebração do Carnaval de San Pedro, a celebração dos Santos Difuntos ou o uso cotidiano durante o trabalho de campo da pesquisa. Foram realizadas um total de seis entrevistas.

utilizada teve sua origem há cerca de setenta anos e, nesse período, apenas experimentou mudanças leves.

A espessura dos bordados varia conforme o número de fios escolhidos pela tecelã: três, cinco, sete, nove ou até treze fios. Na parte inferior do tecido, as tecelãs bordam uma linha horizontal sobre a qual apoiam toda a composição, como se fosse uma tela de pintura. Sobre este eixo horizontal, são bordadas sete colunas, cada uma representando o caule de uma planta, que no topo expõe uma flor. Esta figura que se assemelha a uma flor é bordada três ou quatro vezes de forma ascendente, figurando como nuvens de um céu em movimento.

Por outro lado, nos detalhes da estrutura compositiva que decoram essa peça, observam-se bordados de pequenos losangos com centros coloridos, elaborados com fios amarelos, vermelhos, azuis ou até fluorescentes. Esses variados tons aparecem como acentos cromáticos que enriquecem plasticamente a peça, dotando-a de gestos expressivos da tecelã.

Esses acentos caracterizam a ação criadora implícita no bordado, no qual cada mulher realiza algumas variações, por exemplo, no tamanho da flor, na espessura da planta ou no design das formas, enriquecendo cada peça com diferenças sutis. É na composição que o espaço se modula como terra-planta-flor-nuvem em expansão.

Na fototeca do Centro Cultural Na-Bolom de San Cristóbal de Las Casas, em Chiapas, estão arquivadas imagens de diversas festividades do povo de Chenalhó, tiradas entre os anos cinquenta e oitenta do século XX pela etnógrafa suíça Gertrude Duby Blom. Nas tocas registradas por essa investigadora há quase setenta anos, observa-se a mesma estrutura compositiva usada nas tocas atuais. A diferença mais marcante consiste no fato de que as tocas dos anos cinquenta apresentam bordados mais simples ou sutis, enquanto as atuais mostram maior complexidade e variedade de cores.

Essa dualidade entre mudança e permanência reafirma o caráter identitário da peça, pois os traços que perduram ao longo do tempo

atuam como laços que integram heranças através das quais os sujeitos se conectam. Ao mesmo tempo, as variações revelam as ações de criação artística das mulheres desse povo, que dotam de flexibilidade e abertura seus caracteres identitários. Isso implica considerar a noção de identidade como um processo em constante construção, a partir da estreita interação simbólica entre sujeitos, conforme aponta o pesquisador chileno Jorge Larraín (2003), e não como uma essência ou disposição interna que permanece inamovível com o passar do tempo.

A construção de identidade herdada e atualizada pelas comunidades maias atuais também se evidencia nas semelhanças encontradas entre as cenas inscritas nas tocas e as de algumas peças maias clássicas. Ou seja, as semelhanças existentes entre as peças atuais e as dos maias clássicos revelam características comuns, a partir das quais é possível caracterizar uma herança que se adaptou ao longo do tempo e permitiu a construção de posses ou categorias coletivas que foram construindo a identidade deste povo originário. Segundo Larraín, existem três elementos que compõem toda identidade: as categorias coletivas, as posses e os outros. Cada um desses elementos representa materiais simbólicos adquiridos na interação social (Larraín, 2003).

A *toca* como material simbólico, construído a partir da interconexão entre elementos plásticos, crenças mágico-religiosas e práticas cotidianas, evidencia o caráter identitário dos atuais povos maias dos Altos de Chiapas. Neste traje, observa-se a relação entre um elemento artístico, a prática da colheita e uma ação ritual, componentes que se condensam em um manto elaborado pelas mulheres e que elas mesmas usam diariamente. Na sua construção plástica, encontra-se um eixo disposto horizontalmente que representa a terra, sobre a qual crescem sete plantas floridas com brilhos de luz transformados em cores vibrantes. Das plantas, sobem três flores que tocam o céu para se transformarem em nuvens, em estrelas. Ciclos terrestre e celeste. Cultivo. Planta que cresce da terra e floresce para tocar o céu e oferecer boas colheitas.

Algo semelhante ao que se descobre na toca atual é observado no painel do Templo da Cruz Foliada dos maias clássicos em Palenque. Esse painel apresenta um relevo obtido com linhas firmes que permitem a representação de uma oferta muito expressiva. Nele, há um motivo central em forma de cruz ladeado por dois indivíduos, um pequeno com um vestuário complexo e outro mais alto, vestido apenas com máxtlatl.<sup>4</sup> A cena está emoldurada, da direita para a esquerda, por textos hieroglíficos extensos nos quais se encontra a data 692. A descrição dessa peça feita pela historiadora de arte mexicana Beatriz de la Fuente é a seguinte:

A composição vertical de três segmentos, os dois laterais correspondentes aos dois sacerdotes ofertantes e o central correspondente ao símbolo venerado, está equilibrada por uma estrutura horizontal de três níveis. O inferior, o interior da terra, é o mascarão descarnado da morte, acompanhado de um lado por um mascarão terráqueo e do outro por uma divindade terrestre que sai de um caracol e segura a planta do milho, que possui folhas e cabeças humanas provavelmente equivalentes à divindade jovem do milho [...] Um segundo nível, central, apresenta motivos que representam o orgânico, o vital. As cruzes, sinal convencional da planta do milho, ou símbolo cósmico da vida, que na mentalidade maia tinha significação análoga [...] Um terceiro nível superior com o pássaro quetzal de máscara serpentiforme indica a dimensão celeste (De la Fuente, 1965: 136).

Estes exemplos da arte maia, a toca e o painel, evidenciam a importância da ação ritual relacionada com a colheita do milho. São cenas que capturam uma ação de culto e agradecimento pelas colheitas. Nos dois casos, vê-se com precisão uma relação entre o terrestre e o celeste e, embora com formas diferentes, há semelhanças simbólicas como observado na figura 1.

<sup>4</sup> O máxtlatl é uma peça de vestuário que consiste em uma faixa que se enrola na cintura e passa entre as pernas.

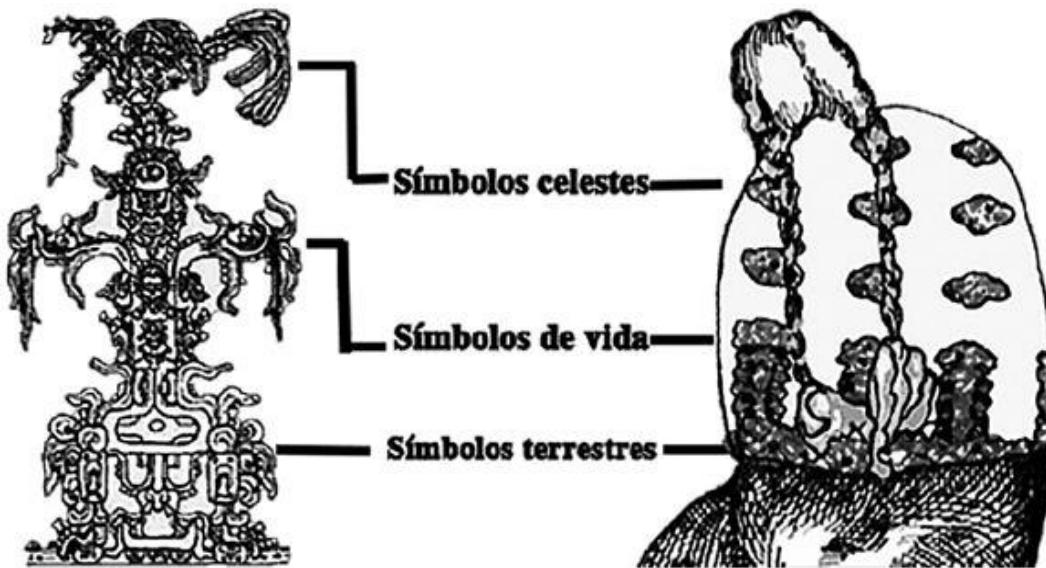


Figura 1. Desenho do Fragmento do tabuleiro do Templo da Cruz Foliada (baseado no desenho de Linda Schele de 1976) e desenho de Mulher de San Pedro Chenalhó com toca. Autor: Andrés Torres Torres. Tinta sobre papel, 2016.

Por outro lado, foi identificada outra semelhança entre os Reproduz uma característica atual e expressiva dos clássicos maias. É um tipo de ilusão de ótica usada pelos pintores dos murais de Bonampak, feita a partir do Gerenciamento de Cores. Conforme explica a artista e historiadora arqueóloga Sophia Pincemin, nesses murais a ilusão de ótica é observada na saia de uma das personagens, onde se pode ver que a tela é colorida de vermelho com motivos de pergaminhos azuis, mas na realidade o desenho é vermelho sobre fundo azul. A este respeito, o pesquisador afirma: “Essas ilusões de ótica mostram, Por um lado, o conhecimento completo da perspectiva que os artistas maias tinham. O fato de poder brincar com uma visão de dar a impressão de realidade expressa “Seu domínio sobre os grandes problemas da pintura” (Pincemin, 2008, pp. 67-68).

Por outro lado, na toca atual são usadas incrustações de pequenos pontos de cores fluorescentes ou vivas para criar ilusões ópticas de relevo. Ou seja, a partir do contraste entre as cores, a tecelã consegue acentuar volumes por meio da vibração entre diversos tons. Por exemplo, no caule da planta da toca, costuma-se tecer um

centro de cor intensa, ou no eixo da terra acentuam-se losangos usando o contraste de cor, de tal forma que a repetição destes cria um ritmo visual que percorre a composição, conferindo movimento. É um movimento de frente para trás, a partir do qual se destaca o relevo das formas pelo jogo entre fundo e forma. O uso dessas cores permite mostrar a destreza e a riqueza de conhecimentos em torno do design, da cor e do volume por parte das mulheres tecelãs dessa região, assim como o que demonstravam ter os pintores maias clássicos.

### **Segunda dimensão: memória e adaptações**

Essa dimensão revela outra articulação entre a prática artística têxtil, sua memória histórica e as transformações provocadas por uma economia particular. Neste caso, apresenta-se a influência do conceito de “moda” na produção de roupas têxteis em Los Altos. Trata-se de um novo elo a partir do qual essa ação artística adquire um sentido social e contribui para definir novas vertentes que possibilitam nomear essa prática artística como um agenciamento cultural.

Cada uma dessas novas articulações estabelece vínculos e desfechos com outras dimensões, ou seja, estabelece uma dinâmica de agenciamento entre um fluxo e outro, ou entre agenciamentos. É por isso que a ação artística dos têxteis não pode ser abordada como uma produção de significados fechados em si mesmos, como expõem alguns estudiosos que pretendem decifrar suas formas isolando-as das dinâmicas sociais que as envolvem.

Os têxteis dessa região são roupas históricas na medida em que aglutinam o passado e o presente da comunidade, por isso são parte de uma memória histórica condensada em roupas de uso diário; se materializam em vestidos que constituem a base para a construção da vida cotidiana dos povos tsotsiles e tseltales. Com relação a essa relação entre o vestido e a cotidianidade, Umberto Eco observa:

O vestido é expressivo; é expressivo o fato de eu me apresentar pela manhã no escritório com uma gravata comum a listras, é expressivo o fato de que de repente a substitua por uma gravata psicodélica, é expressivo o fato de eu ir à reunião do conselho de administração sem gravata [...] A vestimenta, então, reflete as condições da vida cotidiana, imprime seu selo na forma de agir das variadas circunstâncias que nos tocam viver (Eco, 1976: 34).

A vida cotidiana dos povos maias tsotsiles e tseltales é mediada, então, por roupas que condensam e atualizam sua memória histórica, assim como seu sentimento coletivo. São roupas elaboradas por mulheres como parte de suas atividades domésticas; com essas roupas configuraram no dia a dia a identidade de seu povo, e elas permitem a adaptação às circunstâncias políticas, sociais e econômicas de diversos momentos históricos.

Um exemplo dessa possibilidade de adaptação às diversas circunstâncias econômicas se evidencia no sentido que, a partir dessa prática artística, se dá à noção de “moda” importada da economia capitalista. Como parte das entrevistas realizadas durante o trabalho de campo para esta pesquisa, duas jovens tecelãs mencionaram o seguinte ao serem perguntadas sobre seu trabalho.

A primeira disse: “[...] agora quase não se usa mais o bordado à mão porque é mais caro e leva muito tempo. Então, como as flores e as cores também saem de moda, igual quando terminam, já não está na moda aquela cor e já não gostam mais” (P. López, 12 de maio de 2013). A segunda jovem explicou:

[...] meus irmãos me dizem que já me veem como velhinha porque não estou na moda [...] No começo eu acreditei e é por isso que as roupas que eu tinha dos anos noventa, quando estava no ensino fundamental e uma parte do ensino médio, minha irmã me disse para queimá-las, que eu estava mal com elas, e eu acho que isso me afetou e então eu fiz isso (A. Rodríguez, 3 de novembro de 2012).

Nessas respostas encontram-se duas perspectivas que evidenciam esses sentidos: na primeira, a tecelã explica que o bordado feito à mão é mais caro e seu processo é lento, e por isso preferem fazê-lo à máquina para acompanhar as mudanças na moda relacionadas aos tipos de flores e cores usadas nos designs. Na segunda, a jovem descreve a exigência familiar de estar na moda como um meio de garantir a aceitação social.

A resposta da primeira tecelã mostra a relação entre roupa e moda segundo os conceitos de identidade individual e progresso próprios da economia mercantil. O filósofo Jean Baudrillard afirma que só há moda na modernidade, e isso implica um processo de progresso técnico e inovação constante. Ele observa que a modernidade é um código e a moda é seu emblema (Baudrillard, 1980). O conceito de moda exalta o momentâneo e a novidade, simboliza uma beleza furtiva e transitória associada ao progresso.<sup>5</sup>

A ideia de “progressista” implica um ritmo temporal apressado em que a identidade individual se vincula com uma concepção do passageiro e do inovador. Essas características inerentes à dinâmica da moda na vestimenta constituem uma unidade que constrói a personalidade do sujeito. A moda, nesse sentido, é principalmente tributária de um certo número de significações sociais que incluem a legitimação do novo e a exaltação pessoal. Segundo a pesquisadora Ana Martínez, o inovador na moda do vestuário está alinhado com a aspiração à autonomia individual e ao desenvolvimento da personalidade. O novo cria um sentido de libertação subjetiva das tradições passadas, daí o sentido de progresso (Martínez, 1998).

O significado que tal ideia adquire no contexto das práticas têxteis

<sup>5</sup> O conceito de progresso no Ocidente é utilizado no sentido de economia: economizar tempo, economizar mão de obra ou economizar matérias-primas, economias que garantem uma maior produção. No caso da resposta da tecelã entrevistada, ela destaca a importância de economizar tempo na elaboração de peças têxteis.

dos tsotsiles em Los Altos de Chiapas possui variantes que misturam a noção de progresso ou autonomia individual com características culturais próprias desses povos. Eles combinam dinamicamente três elementos: o primeiro é o sentido de progresso oriundo do conceito de moda ocidental; o segundo é o uso de processos de produção têxtil herdados de centenas de anos atrás; e, finalmente, o terceiro toma como referência uma atividade própria da sua vida cotidiana, o cultivo de flores.<sup>6</sup>

Dessa forma, as ideias de “moda” e “progresso” se adaptam à sua própria cosmovisão e, sem eliminá-las, são adequadas às condições históricas que enfrentam. Pode-se inferir, então, que o conceito de moda se ajusta à cosmovisão maia dos povos originários de Los Altos de Chiapas.

Essa capacidade de adaptação foi desenvolvida ao longo de sua história como povos originários. A região de Los Altos de Chiapas tem se caracterizado por ser uma importante produtora de têxteis desde antes da colonização hispânica, e continuou sendo durante os períodos da Conquista, do Vice-Reinado, da guerra de Independência e da República, até a atualidade, graças à sua adaptação às circunstâncias políticas e econômicas em mudança. Deduz-se, então, que a atividade têxtil se integrou às novas dinâmicas de produção, tanto às trazidas pelos espanhóis quanto às originadas no desenvolvimento do capitalismo ocidental, incluindo entre elas as políticas mercantis atuais.

A prática têxtil conseguiu moldar-se e prevalecer na cultura do povo maia por mais de quinhentos anos devido ao fato de não ter perdido seu caráter ritual nem sua inclusão nas atividades cotidianas dos tsotsiles e tseltais. Com base nesses pressupostos, pode-se afirmar que ao longo desse processo de adaptação a produção têxtil se transformou e

<sup>6</sup> As tecelãs maias que usam designs de flores em seus bordados são principalmente as do município de Zinacantán, que, por sua vez, são ativas cultivadoras e comerciantes de flores na região dos Altos de Chiapas. A jovem entrevistada é originária desse município e, em suas respostas, menciona o processo de bordado das abundantes flores que decoram as roupas que utilizam diariamente ou que vendem.

enriqueceu sem perder seus traços diretos de origem pré-hispânica. As mulheres tecelãs maias tsotsiles e tseltales se apropriaram de novas técnicas, matérias-primas, formas de intercâmbio e, por fim, formas de comercialização originadas na lógica empresarial.

### **Terceira dimensão: a ação artística têxtil como acontecimento do dia a dia**

As mulheres tecelãs de Los Altos de Chiapas têm entrelaçado o vínculo familiar e comunitário através dos processos de criação têxtil, os quais estão diretamente conectados com a vida cotidiana de seus povos. Elas realizam a prática têxtil no mesmo nível de suas atividades domésticas, como cozinhar, fazer tortillas ou cuidar de animais.

Ao perguntar durante as entrevistas sobre o tempo dedicado ao trabalho de tecer, uma jovem do município de Zinacantán disse: “Eu demoro uns três ou quatro dias só para elaborar o tecido, teço das dez às quatro. Depois de tecer, eu coloco o nixtamal porque aqui fazemos tortillas” (P. López, 12 de maio de 2013). Por outro lado, uma mulher tecelã de sessenta anos mencionou: “Às vezes, depois de tomar café da manhã e alimentar os animais, eu começo a tecer por umas três ou quatro horas. Às vezes começo tarde” (C. Pérez, 2 de junho de 2012). Finalmente, ao perguntar a uma jovem sobre o trabalho de tecelagem de sua mãe, ela afirmou:

Só sei que, ao se levantar, ela acende o fogo, faz a tortilla para todos e acho que termina de fazer as tortillas por volta das nove. Depois de comer, ela pode ir cuidar dos seus carneiros, ou se não algum de seus filhos os leva para fora; e uma vez que os carneiros estão fora comendo, o que ela faz é tecer ou, se não, lavar para que as saias encolham. Acho que ela para de tecer por volta das seis ou quando começa a chover, e depois volta a acender o fogo e a comer novamente, já à noite [...] Minha irmã, quando está livre, se põe a cardar a lã ou a fiar. Quase assim passa o dia todo, por isso nos revezamos para cuidar dos carneiros (A. Rodríguez, 3 de novembro de 2012).

O trabalho têxtil permitiu que as mulheres se tornassem figuras centrais na construção e preservação da cultura do povo maia. Esse papel protagônico dentro de sua cultura deve-se ao fato de que, em suas concepções, o ato de tecer é um ato criativo que faz parte da atividade doméstica cotidiana. Ou seja, as tarefas do dia a dia incluem momentos em que as mulheres vinculam uma cosmovisão de pensamento matemático e cósmico com os processos de cálculo, observação minuciosa do espaço, manejo de cores e produção simbólica na criação de suas roupas.

Trata-se, então, de uma vivência cotidiana em que as ações domésticas estão atravessadas por um ato de criação expresso no design têxtil. Assim, embora as ações de fazer tortillas ou cuidar de animais sejam em certo grau mecânicas, estão dinamicamente integradas a uma atividade que não o é, pois tecer implica um processo intelectual complexo e sensível que ocupa um lugar predominante entre as tarefas domésticas.

### **A maneira de conclusão: resistência agenciada por mulheres**

As práticas artísticas realizadas por mulheres dos povos originários de Los Altos de Chiapas tornaram-se meios para reconstruir e manter viva sua identidade frente às ameaças de destruição, particularmente aquelas desenvolvidas pelo capital financeiro e pelas práticas consumistas da produção industrial. E é isso que permite visualizar a ação artística das mulheres como um agente cultural de transformação, na medida em que elas adequam suas cosmovisões às práticas e valores do sistema econômico, político e social dominante.

A arte têxtil tem sido usada de forma espontânea pelos povos originários de Chiapas; trata-se de um comportamento cotidiano que integra aspectos da produção têxtil ocidental para enriquecer sua própria prática, ao invés de eliminá-la ou substituí-la. Assim, a arte têxtil permitiu que esses povos refuncionalizem uma atividade ancestral, adaptando-a

ao seu viver cotidiano atual como um povo que resiste às circunstâncias históricas de dominação e exploração que enfrentam. Nesse sentido, a prática têxtil em Los Altos de Chiapas tornou-se uma forma de agenciamento vigoroso que permitiu às mulheres tsotsiles e tseltales se tornarem uma força dinâmica de resistência frente às ameaças de absorção ou desaparecimento como povos de cultura milenar.

As roupas têxteis elaboradas e bordadas em tear de cintura estruturam redes de significados que se atualizam constantemente à medida que são vestimentas de elaboração e uso diários. O tecido implica uma reelaboração permanente de sentidos em que se aglutanam o passado e o presente maia, sendo assim a prática têxtil e seus produtos parte do seu desenvolvimento cultural e não apenas uma lembrança de sua história.

## Referências

- BAUDRILLARD, Jean. **El intercambio simbólico y la muerte**. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- DE LA FUENTE, Beatriz. **La escultura en Palenque**. 2 t. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1965.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas**. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- ECO, Umberto. **Psicología del vestir**. Barcelona: Lumen, 1976.
- LARRAÍN, Jorge. El concepto de identidad. **Revista FAMECOS**, [S. I.], v. 10, n. 21, p. 30–42, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2003.21.3211. Disponível em: <https://revistaselectronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3211>
- MARTÍNEZ, Ana. **Mirar y hacerse mirar**. La moda en las sociedades modernas. Madrid: Tecnos, 1998.
- PINCEMIN, Sophia. **Miradas diferentes o el arte de ver en los murales de Bonampak**, Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, México: UNICACH, 2008.

Recebido em: 29 de outubro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2021.

# A ARTE DE ANDAR NA NATUREZA

*El arte de andar en la naturaleza*

María José Arbeláez Grundmann<sup>1</sup>

(Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Tradução: Rodrigo Hipólito

Artigo originalmente publicado em: ARBELÁEZ GRUNDMANN, María José. El arte de andar en la naturaleza. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 13, n. 23, 2018, pp. 170-185.  
Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/12997>

**Resumo:** A arte de andar na natureza gira em torno da ética e política de como humanos se relacionam com a natureza ao percorrermos seus caminhos. A resposta é nutrida pela filosofia ecofeminista espiritual de Vandana Shiva, que considera, juntamente com comunidades indígenas, a Terra como um ser vivo, com o qual o homem tem uma conexão espiritual, e não é apenas o garante de sua existência por meio da exploração ilimitada. A reflexão sobre as formas de relacionar o homem à comunidade dos seres vivos é ampliada através da ética da terra, proposta por Carlos Alfredo Vargas. Como prática artística e projeto de pesquisa, a arte de andar é uma experiência vivencial cotidiana consciente no caminhar por diferentes percursos, durante os quais se estabelecem relações de diversas ordens, explorando os processos criativos a partir de sensações corporais, graças à abertura do caminhante às forças intempestivas que atravessam e modificam seu corpo, tomando como referência a categoria "corpo sem órgãos" (Deleuze; Guattari). Andar por diferentes territórios permite a ressignificação simbólica dos lugares, sem necessidade de expressão em materialidades; ao contrário, essa prática é tão respeitosa que deixa apenas vestígios móveis e evanescentes.

**Palavras-chave:** prática artística. andar na natureza. ética da vida. ética da terra. arte como prática artística vivida. corpo sem órgãos. filosofia ecofeminista.

**Abstract:** *El arte de andar en la naturaleza gira alrededor de la ética y política de, ¿cómo los hombres nos relacionamos con la naturaleza cuando recorremos caminos? La respuesta se nutre de la filosofía ecofeminista espiritual de Vandana Shiva, la cual considera, junto con comunidades indígenas, a la tierra como un ser vivo, con el cual el hombre tiene una conexión espiritual y no es solamente garante de su existencia mediante la explotación ilimitada. Se amplía la reflexión en torno a los modos de relacionarse el hombre con la comunidad de los seres vivos mediante la propuesta de la ética de la tierra elaborada por Carlos Alfredo Vargas. Como práctica artística y proyecto de investigación, el arte de andar es una experiencia vivencial cotidiana consciente en el caminar diferentes recorridos, durante la cual se establecen relaciones de diversos órdenes, explorando los procesos creativos a partir de sensaciones corporales gracias a la apertura del caminante a las fuerzas intempestivas que atraviesan y modifican su cuerpo, tomado como referencia el "cuerpo sin órganos", categoría desarrollada por (Deleuze; Guattari). El andar diferentes territorios permite la ressignificación simbólica de los lugares, no necesitando expresarse en materialidades; por el contrario, esta práctica es tan respetuosa que solamente deja huellas móviles y evanescentes.*

**Palabras clave:** práctica artística. andar en la naturaleza. ética de la vida. ética de la tierra. arte como práctica artística vivida. cuerpo sin órganos. filosofía ecofeminista



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Docente da Universidade Distrital Francisco José de Caldas, Colômbia.  
ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7783-920X>.

## Introdução

A espiritualidade não é senão: o amor reflexivo pela vida, pois é um sentimento de profunda consciência e ternura, de identificação com o cosmos, com a natureza, com todos os seres e com o mundo.  
— Patricio Guerrero

A arte de andar na natureza torna-se tanto uma prática artística quanto um projeto de pesquisa, realizado por meio de várias saídas de campo efetuadas em algumas zonas dos departamentos de Cundinamarca e Huila: o Parque Natural Chicaque, localizado perto de Bogotá; a Cascata do Salto do Mico, localizada em Villeta; o Caminho Real de San Javier, no município de La Mesa; a Laguna de Iguaque, em Villa de Leyva; e o Deserto de Tatacoa, em Huila. A pergunta crucial que nos fizemos como grupo de pesquisa girava em torno da questão: como é a relação entre o homem e a natureza em nossa cultura ocidental? E, mais concretamente, como me relaciono com a natureza ao percorrer caminhos?

Buscando responder a essas perguntas, foi fundamental conectar a prática da arte de andar na natureza com a filosofia ecofeminista espiritual de Vandana Shiva, que teoricamente nutriu a resposta à primeira pergunta, dando-lhe outro sentido, pois a filósofa realiza sua reflexão no agir político-ético da produção cotidiana da subsistência, afastando-se da visão que considera a natureza como matéria inerte cujo único fim é ser explorada.

Vandana Shiva destaca o trabalho que a maioria das mulheres no mundo realiza, o qual originou um saber imensamente rico sobre a sustentação da vida. Este é um saber materialista, pois o trabalho de muitas mulheres com a terra implica a comunhão com um ser vivo com o qual se estabelece uma conexão espiritual, que não apenas garante a própria sobrevivência e a de seus semelhantes. Esta aposta centrada na ética da vida, que é uma ética da terra, é um reconhecimento do compromisso que devemos ter para alcançar a transformação dos conceitos, ideias e compromissos que regulam grande parte das práticas cotidianas de cuidado e sustentabilidade da comunidade de todos os seres.

Por sua vez, Carlos Alfredo Vargas, no texto "*Contrato ético con la naturaleza*" (2011), amplia a reflexão em torno da palavra ética, não entendendo apenas como construção ou acordo de leis e certos comportamentos que se dão entre indivíduos na sociedade ocidental; sua proposta inclui, nesse contrato, as múltiplas comunidades de seres que habitam os diversos lugares. Essa compreensão é compartilhada pelo Taita Isaías Román, pertencente à comunidade Uitoto do Médio Centro do Amazonas, que, por meio de sua palavra, ensina sobre o que existe na Terra e no cosmos, sobre histórias relacionadas com o humano e outros seres, o que permite abrir a compreensão e o coração para poder vivenciar cotidianamente essas energias e, assim, poder nos organizarmos como humanos, formando parte de uma comunidade de modo equilibrado.

Nesse processo, foi importante a contribuição dos artistas teóricos Álvaro Moreno Hoffman e Dora Inés Munévar, que, graças ao trabalho desenvolvido principalmente no livro "*Artes Vivídias, despliegues en la vida cotidiana*", mobilizam, ampliam e nutrem o significado da arte em torno do entendimento dela como uma prática artística vivida cotidianamente, graças à vivência do existir por meio do corpo, que permite criar vínculos sensíveis e afetivos com a natureza, os animais, os outros, os lugares e o cosmos.

É importante mencionar que este texto contém alguns dos escritos que realizei para o diário, e é uma síntese das notas pessoais do trabalho de campo. Os modos de escrita não são estritamente acadêmicos, dado que são narrações livres e anotações pessoais sobre processos e vivências durante o período em que desenvolvo este projeto de pesquisa. Também contêm palavras compartilhadas por avós e por taitas com quem tive o privilégio de compartilhar algumas horas.

### **O arte de andar como prática artística viv(íd)a**

Dora Inés Munévar, em seu texto "*En mis Manos*", e Álvaro Moreno Hoffman, em seu texto "*Maniobras*", oferecem saberes que permitem construir novos espaços unidos pela expressão estética a partir da

vivência individual, em torno da arte como experimentação do existir, da união da arte e da vida, da construção de sentidos nos territórios do viver, da vida como obra em processo e da obra como processo. Esses conceitos nutrem a vivência consciente cotidiana que me propus academicamente e vitalmente, e incentivam as possíveis mudanças vitais, constituindo uma base reflexiva da arte de andar como prática artística, desenvolvida no projeto de pesquisa, que teve um profundo sentido em minha vida, orientando a transformação e ampliação de minha consciência e minha responsabilidade individual e coletiva para com o processo da vida. A seguir, ampliarei algumas dessas ideias.



Figura 1. Cascada de los 7 monos, Villeta (2013). Fotografía: María José Arbeláez. Detalle de padrões de linhas formados em chão de argila escura úmida e brilhante.

### **Explorar a expansão da arte tanto quanto a expansão da consciência**

Na era moderna, a arte acabou se dividindo em disciplinas individuais, cada uma localizada de acordo com seu meio ou ferramenta com que se realizava. A arte expande seu campo quando as diferentes disciplinas não estão circunscritas a um único território, e a obra de arte começa a ser uma projeção individual fundida na criação de um sonho coletivo; neste caso, a arte se propaga, está comprometida, abre-se à consciência,

sensibiliza-se diante da situação da Pachamama, e, portanto, do compromisso de agir em consonância (Guerrero, 2011).

### **Cultivar a vida como obra em processo**

Dora Inés Munévar propõe a cotidianidade como meio para explorar processos criativos, a partir de sensações corporais e ações com as mãos centradas em questões como: o que se sente; o que se vê; o que se ouve; o que se percebe; o que se toca. E eu acrescento outros elementos à experimentação cotidiana: os sentimentos sensíveis, os perceptos, os encontros. Quero sentir e ir além de como me sinto... e me pergunto então, como vivencio meu entorno? Para responder a isso, tento sentir, ver e ouvir; em primeiro lugar, com meus múltiplos canais perceptivos ou dispositivos treinados pela cultura; compartilhar a partir do estado de observador neutro e do sentir-pensar humano em relação a todos os seres.

Os câmbios vitais são necessários para cultivar a obra como processo? Sim, eles estão disponíveis, abertos, medrosos, correm atrás; entregam-se, detendo-se, perguntando-se como realizo meu compromisso com minha mudança vital, que ao mesmo tempo implica sua mudança, e que leva à mudança de todos. Desde que se torna importante questionar a forma tradicional de viver e habitar este planeta, com os conceitos e modos estabelecidos, desafiei o habitual, e assim comecei e alguns começaram a quebrar muitas regras. Me acompanha neste novo caminho uma nova aliança com minha parte intuitiva e intuitiva, que se fortalece com meu fogo interior, que se nutre com os cheiros, os sabores e a natureza.

### **Cultivar a obra como processo**

Encontrei sentido no processo de cultivar uma obra por meio de palavras ressonantes com as ações percorridas durante o tempo vivido caminhando por rumos geográficos e sensíveis, alguns deles são: as descobertas que permitem o deslumbramento diante de algo diferente; a

eco-reflexão ou eco de uma intuição ainda não concreta, mas perseguida; o reconhecimento das pegadas traçadas; as transcrições de motivos como necessidade de autoexpressão; o adentrar em trajetos incertos e percorrê-los; os encontros com os outros como vivências de autoconhecimento e abertura para outros mundos; as modificações da rota estabelecida como formas de navegação com ventos de liberdade.



Figura 2. Cascada de los 7 monos, Villeta (2013). Fotografía: María José Arbeláez. Detalle de reflexo de finas folhas de plantas em poca de água acumulada sobre chão de argila marrom.

### **A arte de andar na natureza**

A arte de andar na natureza é uma prática artística realizada por meio da ação de andar que, como experiência vivencial cotidiana consciente, permite habitar, criar e fortalecer vínculos afetivos e sensíveis com a

natureza, os animais, os outros, os lugares e o cosmos (Guerrero, 2011). Essas relações são construídas a partir dos sentidos visual, auditivo, olfativo, gustativo, assim como o sentido cinestésico, o sensível, o territorial; tais relações exploradas por meio do assombro, do diálogo, do vínculo afetivo, da imaginação, do simbólico e do metafórico se desdobram em diferentes modalidades: no caminhar de modo nômade; em percorrer lugares, em diálogos internos e com os outros; na abertura ao entorno, às forças intempestivas que transformam os corpos e os lugares.

As diferentes experimentações e vivências são livres, abertas, não preestabelecem fins determinados, nem esperam soluções na rota escolhida. Trata-se de uma experimentação pessoal, sem julgamentos nem categorias, diferente a cada momento, embora sempre ancorada à vivência do percurso e à própria intencionalidade.

Essa prática artística de andar imersos na natureza questiona tanto as vivências próprias e as compartilhadas, quanto os modelos de comportamento social e cultural que configuraram a relação com a natureza, promovendo, a partir da empatia, da compaixão e da responsabilidade, uma mudança de assunção da realidade. Como mulher consciente da necessidade de transformação própria, bem como da construção de inter-relações diferentes com todos os seres vivos, entre eles a natureza, a fim de projetarmo-nos como um tecido, em direção à trama cósmica da existência.

As sabedorias indígenas da América souberam conversar com a espiritualidade da natureza e do cosmos, encontraram e honraram os espíritos que habitam as plantas, os animais, as montanhas, os oceanos. Nesse sentido, sentimos, a partir de nosso projeto, a necessidade de nos levantarmos para sentir a cor e o sabor que o dia traz, na trama com a iluminação do sol, a temperatura de nosso lar, as nuvens que passam; o êxtase diante do momento presente criado por nós mesmos; a recriação das atividades cotidianas vividas a partir do consciente; o cuidado amoroso e respeito entre todos. A prática artística de andar na natureza tem um eco muito mais amplo que ultrapassa o âmbito do fenômeno artístico.

O centro da minha prática artística reside na união vital do ético, do político e do artístico (como diz Joseph Beuys), já que a política, concebida como a força de lutar pela vida, não pode ser entendida sem os valores de caráter social que devem ser comuns, como a liberdade, a justiça e a igualdade, e esses devem ser compartilhados com todos os seres vivos, incluindo a natureza. Ao nos comprometermos com as transformações sociais, culturais e históricas de nossa realidade e de nosso entorno, necessárias no momento atual, nós nos incluímos como agentes ativos nelas, através da responsabilidade das transformações do homem de agir de acordo com o bem comum, além dos interesses particulares, como também das transformações em nós mesmos, consistentes em construir formas diferentes de pensar, dizer, agir como seres sensíveis diante da vida, o que implica também uma abordagem diferente do território, diferente do sistema e que se distancia da concepção dualista ocidental. Complementando o que foi dito anteriormente, afirmo, segundo Duchamp, que a arte deve ser considerada uma filosofia crítica desde a experiência vital: "O que dá a arte e ao mundo o seu significado é a experiência do ser humano." Essa experiência evolui, se atualiza e muda com cada ser humano e com cada época, de modo que os parâmetros com os quais nos relacionamos com o mundo e o cosmos se transformam.

É importante notar que, no momento de realizar essa prática artística, nos sentíamos próximos ao modo de andar dos artistas caminhantes Richard Long e Hamish Fulton e das reflexões que derivavam de suas propostas, particularmente o fato de que o artista se conecta, se abre ao entorno e cuida do lugar enquanto caminha. Essa ação ética derivada de suas propostas nos convida a assumir a responsabilidade que temos como seres humanos em relação à comunidade de seres vivos em todos os territórios de diversas existências.

## **A arte de andar na natureza**

A Avó Blanca Nelly Rativa<sup>2</sup> diz: “Em meu caminhar e saindo a vários lugares, pergunto às plantas, à terra, aos sóis, como eu poderia me curar a partir da minha responsabilidade. E comprehendi que, ao longo do caminho, a gente vai se curando, porque somos luzes.”

No projeto A arte de andar na natureza, foram realizadas seis saídas de campo em algumas áreas dos departamentos de Cundinamarca e Huila: o Parque Natural Chicaque, localizado próximo a Bogotá; a cascata do Salto do Mico, em Villeta; o Caminho Real de San Javier, no município de La Mesa; a Laguna de Iguaque, em Villa de Leyva; e o Deserto da Tatacoa, em Huila.

## **A jornada**

Como grupo de trabalho, não preparávamos exaustivamente as saídas, ou seja, o projeto tinha determinados os locais por onde íamos caminhar, mas estava aberto também às eventualidades do momento. Buscávamos os lugares na web investigando sobre sua existência, assim como sobre as rotas ou caminhos reais; fazíamos as malas escolhendo nossas roupas de acordo com o clima onde estaríamos, combinávamos um ponto de encontro no terminal de transporte de Bogotá, e isso era tudo.

Quando chegávamos à zona, escolhíamos os caminhos, trilhas e/ou estradas por onde iríamos caminhar, fazendo pequenas caminhadas ou grandes passeios pelo campo; caminhávamos por dias e horas, percorrendo com passos largos ou parando; estabelecendo pontos marcados para chegar ou deixando-nos guiar pela intuição; tomando consciência de que cada caminho e cada dia de caminhada contém em si múltiplas possibilidades, assim como que, enquanto a caminhada se realiza, estamos continuamente expostos ao inusitado, ao risco. Cada

<sup>2</sup> Avó Blanca Nelly Rativa, princesa MuisKa. Território BaKatá. Medicina que carrega tecelagem, canto, dança e poesia. Poder feminino desde o útero, aconselhamento espiritual, limpeza uterina e suporte de pagamento.

instante era um momento novo e particular que nos permitia elaborar uma geografia do real em nosso trânsito.

No meu diário, eu escrevo:

[...] Depois de percorrer um trecho, vemos ao longe o rio Magdalena fazendo uma gigantesca curva dourada sobre a planície do vale que temos à frente, abertura aquosa escura com reflexos nas diferentes camadas formadas pelos pântanos, pois estamos em época de chuvas, é outubro. Hoje em dia, sentir-me caminhando na terra sob o céu azul, a noite estrelada, o cheiro de ervas, de todas as coisas da terra, é algo importante em minha vida. Chove de tudo neste território, céus estrelados, água em torrentes, vento, terra movediça, calor, tranquilidade e carinho se apresentam para mim. Um lugar para estar. Não valia a pena pensar em madrugar para seguir o caminho, pois chovia a cãntaros. A situação era de escuta: os cantos variados dos pássaros, o uivo dos cachorros e o lamento dos cabritos sacrificados pelos camponeses nesta manhã inauguraram o dia. (Diário de 2015).

## **Percorrendo os caminhos**

A prática de percorrer um local específico é realizada quando dou um passo após o outro de maneira consciente, atravesso os lugares com atenção concentrada nos pequenos acontecimentos refinados (Serres), libero a mente, ouço através do silêncio das palavras, existo graças ao êxtase da contemplação, vivo a luz dos espaços, vibro na empatia com os animais que encontro; sinto meu corpo e o habito nos chamados intuitivos, na contemplação das nuvens que passam, no existir, no não fazer, na força do vento, na lua que me inunda com seus eflúvios, na simplicidade, na bondade da vida, na paz do meu interior.

Como caminhamos? Percorremos caminhos curtos e mais longos de 5 ou 6 horas. Saímos de manhã e percorremos, paramos quando estamos cansados ou queremos pintar em algum lugar. Não há um método predeterminado e os caminhos são diferentes. O caminho é feito de material e de acontecimentos; há caminhos de água, de pedra e cimento,

de terra, de barro, de raízes de tronco, traçados, feitos pelos indígenas, caminhos sem pegadas, caminhos de paredes, caminhos de folhas secas, caminhos batidos.



Figura 3. Desierto de la Tatacoa (2014). Fotografía: María José Arbeláez.  
Siluetas de copas de duas árvores com muitos galhos finos e poucas folhas. Na parte da de baixo da imagem, silhueta de uma cerca de madeira rústica que atravessa a foto horizontalmente. No plano seguinte, morro de região desértica, coberto de plantas baixas. O fundo das siluetas é todo tomado pelo cinza azulado de uma montanha, sem que o topo apareça na imagem.

Como se caminha de um ponto a outro? Acaso se caminha por trilhas tortuosas ou paradoxais? Há caminhos que nem sempre se fixam e a pessoa se guia pelo que identifica em cada uma das coisas. Para transitá-los, é necessário mudar constantemente de posição, de lugar, de altura, formando o espaço a partir de vistas caleidoscópicas. O

prazer da contemplação eleva o espírito a sentimentos que envolvem a alma, permanecendo adormecidos até que são novamente despertados graças a uma sensação vivida. Entre o próximo e o distante, fica o verde cercado por montanhas, a rota escolhida se torna irrelevante, o caminho eleito se estabelece de acordo com os pontos cardeais, leste, esquerda, norte.

As situações podem conduzir ao traçado de rumos orientados por ventos que despertam os sentidos, a percepção, os sentimentos, a consciência crítica, a sensibilidade e a experiência, assim como a observação de cada um de nossos próprios pensamentos e sentimentos. A meta no caminhar está fundamentada na criação de sentido e na reapropriação de significados, permanecendo conscientes de que a ocupação está apoiada na liberdade, na criação, na própria vida; e nos obriga a tomar diversos, diferentes e múltiplos rumos. Com o caminhar, desenvolve-se a imaginação, educa-se a intuição e apela-se à improvisação. Esse fazer não é desordenado e sem sentido (Munévar), mas requer uma preparação interior e anterior.

Como escreve Serres, em "*Primeros Vientos*" (1984), um caminho se realiza facilmente quando o caminhar transcorre em meio a cores percebidas; há espaços em branco, descrições de percepções de uma vivência em que existe uma faixa neutra, não pertencente a nenhuma das margens do espaço, isto é, não se percebem limites. Esse espaço em branco é inexplorado e novo nas cartografias. Nenhuma linha separa a terra do céu, não há distância intermediária, perspectiva nem contorno, a visibilidade é ilimitada; há uma topologia extraordinariamente fina que não se baseia em pontos ou objetos, mas em conjuntos de relações dos elementos naturais existentes, como são os ventos, os sons, as cores, as ondulações da neve, as ondas de areia. Para Serres, esse é o espaço das transições, transparente e virtual, tão arcaicamente conhecido pelos errantes, imemorial como o deserto que se atravessa também no caminhar nômade da mente, quando começa a se construir um conhecimento. O rumo é a direção do

caminho a percorrer, mas não é o trajeto percorrido. O rumo indica a possibilidade de escolher uma direção.

O ato de andar, embora não constitua uma construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e de seus significados. Apenas a presença física do homem em um espaço não cartografado, assim como a variação das percepções que recebe do mesmo ao atravessá-lo, já constituem formas de transformação da paisagem que, embora não deixem sinais tangíveis, modificam culturalmente o significado e, consequentemente, o próprio espaço. (Careri, Francesco, 2002).

### **Cartografias e diários de campo**

O método de investigação-criação deste projeto é qualitativo; trata-se de uma prática artística que se realiza a partir das vivências cotidianas como meio para explorar e identificar processos relacionados com experiências corporais, mentais, sutis, intuitivas, espirituais, no viver experencial sensível e afetivo que atravessa nosso corpo. Em oposição a um corpo sólido, hierarquizado e dividido em sistemas, abrimo-nos a uma visão de corpo polivalente e mutável, o "corpo sem órgãos", categoria desenvolvida por Deleuze e Guattari, em seu livro "Mil Platôs", que indica um conjunto de práticas realizadas pelo homem sobre seu corpo. O corpo próprio deixa de ser considerado instrumento de conhecimento ou objeto, pois, antes de qualquer conhecimento, somos no mundo; passamos a ser um participante ativo, absolutamente indispensável em sua apropriação, pois somos sujeitos nele, graças ao nosso corpo. A sensação é pensada como uma força intempestiva, uma realidade intensa que possui diferentes ordens que atravessam o corpo em uma construção não reflexiva do mundo.

Na prática de caminhar, realizam-se atividades de observação: tomar notas, desenhar, fotografar, manter um caderno de campo; também se escrevem reflexões a partir de um diálogo com as leituras feitas e os encontros e vivências nos percursos. Atuamos como observadores-

participantes, apoiando-nos na descrição do percebido, vivido e experimentado como forma de recolher a informação de cada uma das saídas. Essas notas são, em sua maioria, vivências subjetivas e comentários pessoais sobre o ocorrido. Não se fazem críticas ou análises sobre o visto. É claro que, neste projeto, não analisamos as notas de campo para fazer interpretações ou construções de significados de vida e do mundo dos lugares visitados.

Pessoalmente, realizo as saídas de campo com a pergunta ou tema que venho meditando, como, por exemplo, para a saída à La Mesa, proponho-me a perceber e sentir a partir do vazio de pensamento e de conflito e me pergunto: o que significa fundir-me na natureza tendo uma câmera fotográfica que enquadra a paisagem com certa estética normativa? Subindo para Iguaque, a pergunta formulada foi: o que é ser mulher? Como guia de reconhecimento do território próprio. Ao realizar a viagem à Villeta, vivi a partir da recordação de "Sou apenas uma nuvem branca que flutua" (Osho). Na viagem ao deserto de Tatacoa, o tema a trabalhar foi o dos medos gerados em meu interior e que refletem o exterior que vejo.

Depois de fazer o diário e o caderno de notas de campo, percebi que *sentipienso* (termo criado por S. de la Torre, 1997, que traduz um processo de fusão e integração do “sentir-pensar”, associado a outros impulsos básicos como persistir, interagir, agir, comunicar) e entrelaço os percursos a partir de seis diferentes elementos, que são: estado de observação e escuta de meu corpo e dos acontecimentos ao meu redor; os animais que me acompanham ou encontro em cada um dos percursos; o mundo mágico que existe e me fala; as plantas e suas propriedades; o reconhecimento do território próprio; os elementais em meus percursos, e, finalmente, sei que ficam apenas os vestígios móveis e evanescentes.

Também estabeleço um diálogo entre os elementos, o que não é feito com categorias delimitadas em seus territórios, nem há hierarquização entre eles; ao contrário, estabelece-se como uma rede de conexões, sem ordem, não controladas pela razão, um amálgama entre as coisas, as

pessoas e os acontecimentos. Como diz Calvino (1989), o conhecimento do mundo se apresenta como “a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para determinar qualquer acontecimento (assim como...) em tantas relações infinitas, passadas e futuras, reais ou possíveis, que nelas convergem”.

Em seguida, passo a dialogar com os elementos que surgem:

a. Os diferentes espaços naturais eu caminho em estado de observação e escuta de meu corpo e da natureza. Assim posso sentir o cheiro das ervas, da terra; sentir meu corpo, as mudanças do clima, o pó dos caminhos, o peso do barro, o céu branco, azul, avermelhado; as forças emocionais das pessoas que encontro no caminho e dos animais com quem coincido momento a momento. Nesse sentido, o espaço é feito de acontecimentos, sentem-se as forças e os movimentos intempestivos que atravessam e determinam mudanças na trajetória. O espaço é percebido através da intuição e da sensibilidade, está ligado às afecções. Embora, às vezes, também caminhe por um caminho já codificado, por trajetos já realizados anteriormente, que possibilitam a orientação.

Criar, perceber, organizar, construir um mundo da ordem das intensidades e das forças afetivas, tornar-se animal como forma espacial, tal como entende Deleuze, é situar a arte como semiótica<sup>3</sup> e operação vital tributária de uma territorialização expressiva, denominada ritornelo. A criação é concebida como uma evolução permanente de devir atravessado por forças de diferentes ordens (forças do caos, forças terrestres e forças cósmicas), onde a sensação acontece como uma realidade intensiva no corpo.

Também escrevo sobre meu corpo e meu transitar, quando subi a laguna de Iguape, eu documentei assim:

<sup>3</sup> Mas, a teoria do significado está separada de qualquer referência à semântica: no nível dos sinais materiais, as circulações de afetos e afectos têm modos criativos (mundos animais) que selecionam ou produzem sinais (perceptos) e respostas motoras, variações de potência (afetos).

*Me uno completamente con la tierra  
desde el tacto conozco que es mi carne  
no puedo transitar sino por los bordes del camino  
el tocar es agradable  
mi cuerpo se flexibiliza mientras subo  
el estrecho camino hecho de barro, agua, tierra,  
piedras y raíces  
de árboles y matas que impiden ver la montaña  
y el cielo  
es blanda, cambia de forma, no tiene límites  
definidos, es variable  
recorro un camino hondo-estrecho  
es misteriosa y enigmática  
mis piernas se agarran fuertemente  
se muestra, pero se oculta  
siento dónde coloco un zapato enseguida del otro  
es de diferentes rojos, rosados, claros oscuros  
 pierdo el equilibrio en medio de una carcajada  
o de un gran susto  
de formas curvas y redondas  
para nosotros, esta caminata se llamó el arte  
de andar patinando  
es dulce, bonita, bella  
seguí subiendo por un camino difícil en donde  
a veces perdí el sentido del caminar. Me preguntó  
para qué sigo subiendo,  
a dónde tengo que llegar y si renuncio y me  
detengo aquí  
necesita de cuidado y protección  
sigo con mi propósito y decido dar el último paso  
siento la sed, siento mis rodillas bloqueadas  
veo los árboles tan cercanos.*

b. Animais que me acompanham ou encontro em cada um dos percursos. Como escreve Serres (1984), somos viajantes naturalistas explorando regiões concretas do mundo, deslocando-nos até lugares onde existem diversidades de clima, biosfera, fauna e flora; isso permitiu a construção do atlas dos seres vivos, por meio de uma classificação, organização, denominação, categorização. Cada lugar tem suas lendas e histórias, dando lugar ao mapa da excursão.

Os encontros com os animais permitem refletir sobre os pressupostos de ordens tradicionalmente estabelecidas em relação a eles, perguntando-me quando passamos por um criadouro de galinhas: nós nos olhamos

assustados, chocados, em silêncio, vivendo o ruído agudo, os gritos e a situação de estar na posição da galinha. Que vida desesperadora criamos para a galinha...! e contribuímos permanentemente para que continue; a energia sonora da dor nos atinge, a situação de sofrimento dos animais se torna evidente. Falamos sobre nossa relação com os animais que, como humanos, nós domesticamos. Alguns deles os acompanham em seus casarios e, graças a eles, os homens vivem.

No deserto da Tatacoa, a família camponesa com quem nos hospedamos mostrou um carinho maravilhoso para conosco e para com seus animais. "Querido, querido, vem tomar sua dedera. Venha, querido, sai daí." Assim dialogavam com os bebês cabritos que estavam deitados e juntos debaixo da mesa da sala de jantar, durante o tempo em que tomávamos o café da manhã. A dedera de um e depois do outro era dada pelo senhor da casa, um homem grande e corpulento, mas atento à sua família. Ao virar o olhar para alguns gritos agudos, e não mais de dois metros de distância, outros homens da casa estavam matando cabritos de dois ou três anos para o almoço, para compartilhar a carne e, com o restante, obter ganhos.

c. Como é a vegetação de cada um dos espaços percorridos? Em que consiste a maravilha de ter criado esse momento? Andar pelo campo, contemplar, beber a água. O sol do meio-dia está forte. Há flores consideradas espetaculares por suas curvas e formas, outras flores são percebidas como coisas triviais, mas que são tão minhas, tão cotidianas aos meus olhos, sempre as encontro em todos os lugares, como os pássaros que habitam o mundo inteiro; assim também é o *besito*, essa flor que em todos os lugares alegra com sua cor.



Figura 4. Desierto de la Tatacoa (2014). Fotografía: María José Arbeláez. Quatro galinhas de penas alaranjadas ciscando sobre terra seca e vermelha, com vegetação de região desértica ao fundo.

d. O mundo mágico existe e me fala  
Um gatinho miou para mim e depois me mordeu  
Um homem com o rosto queimado chegou de moto vendendo arruda  
Um cão galgo preto atravessou meu caminho  
Nesse instante, descubro parte de meus medos como mulher.

e. As plantas e suas propriedades. Tudo começou quando me senti estressada e senti a necessidade de ir às herbalistas do mercado de 7 de Agosto, para pedir plantas que acalmassem minha angústia, sentia que transformavam os alimentos que consumia e com os quais me banhava.

Também ficou claro que essa perícia tinha de ocorrer em um processo de experimentação pessoal. Assim também foi minha relação com a arruda, uma planta de poderes mágicos especiais, que limpa minha cabeça de animais internos e externos.

f. Don Juaco vive no deserto da Tatacoa, senhor e avô de sua família, nos deu algumas receitas com plantas medicinais para desintoxicar o fígado.

Eervas: Paraguai, erva de tranças e erva-cidreira.

Comprar nove porções de cada uma das ervas e tomar durante 9 dias.

Esse remédio serve para eliminar vermes resistentes.

E um remédio para o cabelo e a úlcera gástrica: Erva: Cavalinha.

Esses remédios podem ser usados com total segurança, pois já foram testados por seu autor, ressalta o avô.

g. Os elementais em meus percursos. Começamos o percurso caminhando no meio do rio. Meu corpo é atravessado pelo frescor da água fria fluindo em pequenos filetes da cabeça aos pés, dos olhos à boca... vejo-me, sou um corpo sem pés, percorrendo um caminho às cegas, sem me apoiar em bastão algum. Nesta bela gruta verde, observamos de perto as borboletas, não pisamos nas formigas, paramos para observá-las. Estamos conectados entre todos, com a luz do sol, as árvores, a brisa que me toca e me refresca trazendo gotas de água; rio-me com minha filha que está ao meu lado, esse ser maravilhoso com quem hoje compartilho minha vida. Nesse instante, ouço a pergunta de minhas mestras: "O caminho é para percorrê-lo? Ou a vida é para vivê-la?"

Na viagem a La Mesa, anoto: o mestre é o vento. Na natureza, o vento dispersa as nuvens acumuladas, permitindo ver o céu como uma tinta azul clara e serena. O vento refresca minha pele e toca suavemente meu corpo. O vento para enquanto, encostada na borda da estrada, subo a colina. A primeira sensação que me atinge como uma linha de força em meu corpo é o medo; o segundo impacto é formado pelo barulho do

rádio a alto volume e pela visão cheia de objetos abandonados e sujos na beira do caminho. Encontro algumas crianças brincando, que me observam atentamente; também há adultos que me olham, ouço sua pergunta: "O que ela está fazendo aqui, o que busca, estaria perdida?" Eu invado, incursiono, julgo com meu olhar. Os cães e meus pés são minha proteção; os cães me defendem de qualquer agressão possível, e meus pés, sinto-os se abrindo, se espalhando, ancorando um a um os dedos como enormes garras, os músculos das minhas pernas se enrijecem, o que me permite sentir segura em minha subida ágil, atravessando um território estranho para mim. Uff! Cheguei ao topo da montanha, a camada das minhas emoções que me envolve se evapora diante do reconhecimento de um novo lugar onde finalmente me encontro.

### **A ética da terra**

A pergunta "Como me relaciono com os seres humanos e não humanos?" é colocada pela comunidade Uitoto da Amazônia Colombiana, em contraposição à pergunta feita pela cultura eurocêntrica, que é "Quem sou eu?". A questão ética fundamental que nos propomos abordar no projeto de pesquisa está em consonância com a visão dos indígenas da Amazônia. O homem vive neste planeta como uma sociedade consumista e capitalista, cujo objetivo final é o mercado, e considera a natureza, os animais e a mulher como objetos frágeis a serem dominados e guiados por uma inteligência agressiva, que se relaciona eminentemente com uma visão equivocada do masculino. A natureza já não é considerada como matéria viva e nutridora; eliminam-se os pressupostos de caráter animista e orgânico sobre o cosmos (Merchant, 1980); e a natureza transforma-se em matéria morta, inerte e manipulável, sustentada por forças que não pertencem aos lugares, sendo muito conveniente essa concepção para a exploração que exige o capitalismo em expansão (Hernández, 2012). No mesmo sentido da tradição ocidental restrita, os outros seres vivos não humanos são considerados como seres sem sentimentos ou emoções; não são considerados sujeitos intencionais,

portanto, podem ser produzidos, reproduzidos e utilizados como o homem deseja e precisa.

Por outro lado, a terra é o lar sagrado em um sentido profundo para as comunidades agrícolas, sejam indígenas ou camponesas. O solo é a alma da sociedade, fonte de todos os significados e do sustento material e espiritual. A pertença a um lugar para uma comunidade é de vital importância; ela habita um lugar, reproduz sua vida cotidiana em estreita relação com a natureza, constrói suas simbologias e significados culturais e espirituais nesse espaço, e forma a memória, o mito, a história e as canções que compõem a vida diária.

Habitar, viver ou morar em um lugar, o que implica cuidar do território em que se vive (Vargas, 2011), é o significado etimológico da palavra ética. Sendo fiéis a esse significado, vemos que inclui outras relações além das apenas humanas. Como disse anteriormente, cuidar do território onde habitamos significa, para as comunidades indígenas colombianas, cuidar do lugar onde viveram os antepassados, onde estão enterrados, onde foram realizadas as cerimônias, onde vivem os animais que compartilharam esse habitar, e onde nascerão as novas gerações. O território não é apenas um lugar humano, mas um lugar de comunidades de seres que habitam juntos em um princípio de harmonia. Por exemplo, o ser humano cuida, plantando para dar alimento, diz o Taita Isaías Román: “Eu planto para minha família e também tenho em conta os animais que habitam o lugar, pois eles exigem sua parte.” Para essas comunidades, há espaço para todos na terra: animais, plantas, seres humanos, elementais; mundos etéreos e espirituais, ancestrais, estrelas, todos habitando e todos cuidando, aqui e agora, das múltiplas comunidades que acabam se cruzando nos diferentes lugares onde nos encontramos.

Para possibilitar uma mudança na forma de nos relacionarmos com a natureza, é necessária uma transformação de pensamento dentro da comunidade dos seres humanos, à qual nos aproximaremos a partir da filosofia de Vandana Shiva (Aránzazu, 2012). Ela desenvolve sua proposta

baseada na antiga cosmologia da Índia, que considera a natureza como um processo vivo e criativo denominado *Prakriti*, o princípio feminino,<sup>4</sup> do qual surge toda a vida e que garante a sobrevivência do humano e de seus semelhantes.



Figuras 5 e 6. Villa de Leiva (2015). Fotografia: María José Arbeláez. A primeira fotografia mostra silhuetas de copas de árvores com muitas folhas com céu azul e uma nuvem escura que invada e a imagem da esquerda para a direita. A segunda fotografia mostra uma região de mata fechada, com serração que começa a tomar um morro da esquerda para a direita e céu nublado ao fundo.

A filósofa india diz que os seres humanos vêm da terra, dela nos nutrimos, ela nos dá a vida e a ela voltaremos. Nós pertencemos a ela. Essa compreensão da natureza como princípio feminino cria a imagem da terra como um lar ecológico e espiritual. A imagem do lar está distante da ideia de progresso do Ocidente, do progresso em sentido linear; ou também de entender o progresso de um homem porque

<sup>4</sup> O princípio feminino como princípio do poder criativo na forma pacífica, vai além do gênero. A definição dicotômica e hierárquica de masculino e feminino, como conceitos instituídos pelo gênero (gênero como ideologia) baseados na exclusividade, é contrária à concepção política que consiste na eliminação da hierarquia, daí o desaparecimento do gênero. Shiva não atribui o princípio feminino às mulheres, mas opera como um princípio de amplitude ou princípio de interconexão.

constantemente muda seu lar cultural. Pelo contrário, para uma comunidade indígena, não existe a ideia de progresso, pois ela está espiritualmente ligada à terra por seus antepassados.

A filosofia materialista vitalista proposta por Shiva (1997) sugere "a recuperação da terra como matéria viva que garante sua sobrevivência e a de seus semelhantes (...) e vitalista, (pois) as mulheres têm-se ocupado de realizar as tarefas de subsistência; em outras palavras, as atividades de sustentabilidade da vida humana ou trabalhos de cuidados, (e isso) gerou um saber sobre o sustento da vida e (atribuiu) um valor a esse saber". Esses saberes das mulheres são necessários, já que a vida na terra e de todos os que a habitamos é frágil e vulnerável. A mulher sustenta e cuida, tornando possível a existência em meio à incerteza.

Em sintonia com o que foi exposto anteriormente, o grupo de trabalho também se perguntou sobre o compromisso ético com a natureza. Embora tenhamos notado que cuidamos da natureza com respeito e amor quando estamos próximos a ela, também somos conscientes do compromisso que o homem deve ter ao habitar a terra. Para Heidegger (1994), o homem habita poeticamente a terra, não porque faz poesia no sentido literário, mas "porque precisa criar-se a si mesmo, deve dar-se forma, deve criar uma cultura que lhe dê abrigo (...) E a criação essencial e originária (...) é a criação de um sentido para sua existência, a imaginação do que, em Ser e Tempo, Heidegger chama de pré-compreensão do mundo e de si mesmo, o horizonte simbólico a partir do qual o homem se interpreta e traça suas possibilidades de ser e que se encarna na linguagem". Heidegger fala do habitar poeticamente, e com isso nos dá um sentido de pertencimento e de enraizamento, que também nos identifica como habitantes da Terra.

Respondendo à nossa pergunta inicial, parece-nos necessário seguir o chamado feito por Vargas, de uma consciência que inclua todos os seres do mundo onde vivemos, pois todos temos os mesmos direitos. A proposta de Heidegger de criar um projeto humano cultural de relações de interdependência e de integridade em comunidade com todos, unida à apostila ética pela vida realizada pelas mulheres como ética da Terra –

segundo Shiva – faz com que seja um projeto viável e uma apostila necessária para ser realizada na vida cotidiana consciente, onde a existência prima sobre as lógicas de vida construídas no Ocidente.

## Referências

- CORREDOR, Álvaro Andrés. **Caminar**. Entrevista com Isaías Román. Casa de Isaías em Bogotá, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscape: el andar como practica estética**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo Milênio**. Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- FULTON, Hamish. **Siete jornadas a pie desde y hasta punta mujeres**. Caminando por carreteras veredas y senderos. Catálogo publicado por la Fundación César Manrique, 2005.
- GUERRERO, Patricio. Corazonar la dimensión política de la espiritualidad y la dimensión espiritual de la política. **Alteridad 10**. Revista de Ciencias Humanas, Sociales y educación, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, 2011.
- GUERRERO, Patricio. **Corazonar**. Una antropología comprometida con la vida. Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. Quito, 2010.
- HERNÁNDEZ PIÑEROS, Aranzazu. La apuesta política de Vandana Shiva: los saberes de las mujeres y la sostenibilidad de la vida. **Revista Dilemata**, Año 4, No.10. Zaragoza, 2012.
- LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y la modernidad**. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1995.
- MORGAN, Robert C.. **Del arte a la idea**, ensayos sobre arte conceptual. Ediciones Akal. Madrid, 2003.
- MUNÉVAR, Dora Inés. **Artes Vividas**, despliegues en la vida cotidiana. Editado pela Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006.
- SERRES, Michel. **Atlas**. Editorial Cátedra, Madrid. Katsura, 1995.
- SERRES, Michel. **El paso del noroeste**, Hermes V. Paris, Minuit, 1984.
- VARGAS, Carlos Alfredo. **Contrato ético con la naturaleza**. Tese para

optar pelo título de Mestre em Estudos Amazônicos. Leticia. Não publicado, 2011.

VÁSQUEZ, Adolfo. Joseph Beuys, “Cada hombre, un artista” Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería, **Revista Almiar**. Margen cero, 2007.

Recebido em: 19 de novembro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2021.

# DOIS MOMENTOS DO ESPECTADOR NA OBRA DE ANTONIO MANUEL

*Two Moments of the Spectator in the Work of Antonio Manuel*

Rodrigo Hipólito<sup>1</sup>

(LabArtes-UFES/FAEV)

**Resumo:** Este texto pensa a posição do espectador através de duas obras de Antonio Manuel, "Urnas-quentes" (1969) e "O Corpo é A Obra" (1970). No entendimento de que são dois casos antagônicos, demonstra-se a participação ativa do público, no primeiro caso, e passiva, no segundo. Tal raciocínio é conduzido pelo contexto de abertura conceitual e inserção do espectador, próprios da arte produzida no Brasil dos anos 1960, para a qual os escritos e declarações de artistas, como Hélio Oiticica e o próprio Antonio Manuel, e de críticos próximos, como Frederico Morais, nos dão acesso. As duas obras, aqui privilegiadas, são equacionadas com uso do público como ponto de apoio e exemplificam a problemática da recepção crítica das obras de arte.

**Palavras-chave:** Antonio Manuel. espectador. arte contemporânea brasileira.

**Abstract:** This text examines the position of the spectator through two works by Antonio Manuel, "Urnas-quentes" (1969) and "O Corpo é A Obra" (1970). Understanding these as two opposing cases, it demonstrates the active participation of the audience in the first case and passive participation in the second. This reasoning is guided by the context of conceptual openness and the insertion of the spectator, characteristic of the art produced in Brazil in the 1960s, to which the writings and statements of artists like Hélio Oiticica and Antonio Manuel himself, as well as close critics like Frederico Morais, give us access. The two works highlighted here are analyzed with the use of the audience as a point of reference and exemplify the problematic nature of the critical reception of works of art.

**Keywords:** Antonio Manuel. spectator. contemporary Brazilian art.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Mestre em Teoria e História da Arte (PPGA-UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição; Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM-UFES, 2015-2020) e dos cursos de Pedagogia e Psicologia da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV, 2015-2023). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>.

As décadas de 1960 e 1970 são reconhecidas, no Brasil, como período de grande opressão político-social e de uma geração de artistas de capacidade construtiva<sup>2</sup> capaz de estabelecer diretrizes internas inovadoras para suas obras e, ao mesmo tempo, possibilitar diálogos e aberturas para o público. Essas são características de uma arte que reverbera até nossa contemporaneidade. Podemos perceber essa lucrativa dubiedade nas produções encontradas em nomes emblemáticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, Mira Schendel, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Rogério Duarte e tantos outros. O nome aqui escolhido para tratar da manifestação artística do período citado como sendo uma “arte de resposta”, de choque e uma proposição ativa que expande o gesto criador é o de Antonio Manuel.

Este primeiro parágrafo já nos coloca algumas dúvidas que servirão de traçado para o desenvolvimento das idéias neste texto, como: onde podemos observar tal dubiedade? Por que a arte brasileira destas duas décadas se deu de tal maneira? Como isso afeta a recepção crítica e de fruição das obras deste período? Por que a escolha do nome de Antonio Manuel?

Justificar a escolha do nome já nos dá uma boa visão do nosso campo de trabalho. O conjunto da obra deste português brasileiro parece sempre esboçar um movimento de inserção e resistência “do” e “ao” espectador. É, certamente, uma arte de resposta,<sup>3</sup> que jamais mostra-se alheia às questões de seu tempo e possui a qualidade rara de reinventar-se a partir e através do modo como é recebida ou mesmo recusada. Podemos pensar em seus trabalhos envolvendo jornais, que tiveram a duração de

---

<sup>2</sup>“Considero, pois construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte.” (Oiticica, 2006, p. 38).

<sup>3</sup> “Quando se lê o que escrevem críticos e curadores a respeito de sua obra e trajetória artística, um consenso parece haver em relação ao quanto as produções de Antonio Manuel são profundamente antenadas, sensíveis e reativas aos tempos em que são feitas e às circunstâncias circundantes que lhes provocam. Uma obra-resposta, obra-reação ao mundo em que vivemos, aos tempos, aos dilemas de cada época.” (Ribeiro, 2007, p. 4).

um dia de informação, um dia de jornal. Ali, temos as primeiras interferências em manchetes, através das quais são transmitidas novas informações, com uso da mesma diagramação dos jornais.

Ao trabalhar diretamente com o maquinário da imprensa, o artista começa a fazer uso das matrizes descartadas, os *flans*, o que o leva a produzir seus próprios jornais, como o projeto “Clandestinas” (1973). Nesse trabalho, foram impressas dez peças com paginação semelhante à do jornal “O Dia”, da mesma data. Porém, com a introdução de fatos ligados à arte.

As “Clandestinas” eram colocadas nas bancas e poderiam ser compradas por engano, como se fossem o jornal “verdadeiro”. Mas, talvez o extremo dessa relação com a disseminação de uma informação como resposta ao próprio modo de produzir e disseminar informações tenha sido a “Exposição de Zero Às 24 Horas nas Brancas de Jornais” (1973). Após ter suas obras censuradas pelos próprios realizadores de uma exposição, que ocorreria no MAM-Rio, o artista se dirige ao “O Jornal” e consegue que as obras censuradas fossem apresentadas como um caderno dominical de seis páginas. Aqui, aparece muito daquilo que os trabalhos de Antonio Manuel apontam: a dificuldade, quando não impossibilidade, de veicular a arte produzida em ressonância com o seu tempo, e a dificuldade ainda maior de fazer com que o público pudesse aceitar a proposta e inserir-se nos questionamentos (em uma época em que a autocensura, resultado das conhecidas condições sociais impostas pela ditadura militar, era frequente).

Antonio Manuel faz parte de uma intelectualidade oprimida, que possui uma criatividade necessária, típica das comunidades marginalizadas, para as quais esses artistas sempre tiveram atenção. Entende-se que dizer “seja marginal seja herói”, por parte de Hélio Oiticica, indica tantas questões quanto é possível perceber no choque entre uma arte que foge dos salões, por não querer ser elitista, e encontra um público que é,

curiosamente, aproximado por ser também marginalizado. Mas, para o qual a arte ainda não é uma necessidade, como é a criatividade.

Esse estado de “ser marginal”, da arte feita por Antonio Manuel (Oiticica, Clark, Barrio) fazer parte de uma intelectualidade acuada, o que é demonstrado com bastante clareza em “Loucura e Cultura” (1973).<sup>4</sup> Neste filme, do qual participam, além dos nomes citados acima, Rogério Duarte, Luís Saldanha e Caetano Veloso, a construção é feita com tomadas quase estáticas, nas quais os artistas parecem posar para as fotografias de uma ficha policial. No áudio, está a origem da ideia. Trata-se de frases de um debate a respeito de “loucura e cultura”, ocorrido no MAM-Rio, em 1968. “Atenção. Atenção. Eu preciso falar. Atenção. Eu quero falar’ é a primeira frase do debate selecionada para o filme. Fala-se da ‘grande farsa que é a cultura brasileira’, a ‘loucura para mim significa um sentido de liberdade, de criação’ (Bernadet, 1984, p. 47).

Quando aparece a fala vinda da platéia, de que toda aquela discussão não passaria de “masturbação intelectual” (Bernadet, 1984, p. 47), é que se entende a localização da discussão eda produção de arte no dado período. Junta-se a isso a utilização da Marselhesa orquestrada. A música, que por muito tempo foi sinônimo de liberdade, surge, em “Loucura e Cultura”, como uma fina ironia e um pedido por alguma espécie de liberdade muito mais ampla que aquela limitada pela censura aos jornais e exposições da época.

O pedido de liberdade desses artistas talvez sempre tenha sido o da liberdade como experiência. É por essa concepção de liberdade que pensaremos, especificamente, duas obras de Antonio Manuel: as “Urnas-quentes”, em seu primeiro momento, 1968, e a ação performática de “O Corpo é a Obra”, de 1970.

“Urnas-quentes” surgiu numa manifestação inserida no evento Arte no Aterro, chamada Apocalipopótese (manifestação idealizada por Rogério

---

<sup>4</sup> “Loucura e Cultura”. Filme 35 mm, preto e branco, 10min. 1973. Fotografia: Antonio Luiz e Júlio Romiti. Montagem: Ricardo Miranda.

Duarte e Hélio Oiticica). Todo esse evento inseria-se no contexto de questionamento do sistema legitimador das obras de arte.<sup>5</sup> No caso das “Urnas-quentes”, a proposta era bastante direta e pensada para o local público, como mostram as palavras do próprio Antonio Manuel:

Essa idéia coletiva, grupal, de arte no Aterro, foi um dos primeiros movimentos realizados na rua, em praça pública. Cada artista criava um trabalho para o Apocalipopótese. Meu trabalho eram as urnas-quentes: uma média de vinte caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que dentro continham coisas variadas (poemas, textos, fotos, iconografias, objetos, etc.). As pessoas recebiam martelos e pedras e essas caixas eram violentadas, eram arrebentadas a porretadas e você descobria então o código de cada uma delas. É essa a idéia original da urna-quente. Uma idéia radical, de você tentar usar também de violência para descobrir a coisa em si. (Manuel, 1984, p. 44)

“Urnas-quentes” exige que o espectador esteja numa posição ativa e, por isso, depende da boa disposição desse participador. Aparentemente, “O Corpo é a Obra”, de 1970, pediria uma descrição diametralmente oposta. Porém, ainda será possível uma confluência, que é a própria especificidade do espectador, exigida em ambas as obras, para a qual nos voltaremos mais adiante.

“O Corpo é a Obra” pode ser encarada como uma ação performática, tendo em vista a existência de uma anterioridade ao fato a partir do qual

---

<sup>5</sup>“Além de explorarem novas mídias, como o Super-8 e o vídeo, esses artistas foram os primeiros a lidar diretamente com as instituições de arte, organizando e montando exposições, escolhendo artistas e escrevendo textos para catálogos. Esse foi o caso das exposições Propostas 65 e Propostas 66, ambas realizadas na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo, e da Nova Objetividade Brasileira, montada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, críticos, especialmente Frederico Morais (que também atua como artista), aliaram-se a esses artistas para montar exposições alternativas, como a Arte no Aterro (1968), Salão da Bússola (1969) e Do Corpo à Terra” (1970).” (Rezende, 2010, p. 7). Na nota de rodapé número 5, indicada no final do parágrafo citado acima: “Arte no Aterro consistiu-se em um mês inteiro de atividades e arte pública na esplanada do MAM, no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 1968. Num dos fins de semana ocorreu o evento “Apocalipopótese”, no qual Lygia Pape mostrou os *Ovos*, Antonio Manuel fez o trabalho “Urnas quentes” e Rogério Duarte apresentou “Cães amestrados”. O Salão da Bússola, considerado como a primeira exposição de arte conceitual no país, para o qual Morais redige o “Quase-manifesto”, foi montado no MAM/RJ. “Do Corpo à Terra” aconteceu em 1970, em Belo Horizonte; Barrio espalhou suas *trouxas* pela cidade e Cildo queimou galinhas vivas em “Tiradentes: Totem-monumento ao preso político”.

é constituída a obra.<sup>6</sup> Antonio Manuel havia inscrito a si mesmo como obra no XIX Salão de Arte Moderna, no MAM-Rio, com suas medidas e demais informações de descrição. Somente após ter sido recusado no salão, é que a idéia da ação da obra pode surgir. Antonio Manuel exibiu seu próprio corpo nu como obra.

O artista passeou pelo espaço durante a abertura da mostra, fez poses,<sup>7</sup> subiu e desceu a escadaria, foi recebido com sorrisos, cumprimentos e rostos receosos, como mostram as fotografias da época, até dar por finalizada a sua ação. Depois, o artista foi proibido de expor em salões oficiais por dois anos.<sup>8</sup> Para o modo como pensamos essa obra hoje, não podemos deixar que sejam desvinculados esses três momentos: (i) a inscrição do corpo como obra e a recusa pela comissão do XIX Salão de Arte Moderna, (ii) a decisão do artista de dar uma resposta a essa recusa, que é o próprio ato tido como a obra; e, por último, (iii) a condenação da

<sup>6</sup>“Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo ao Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título o meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. Ao mesmo tempo soube que Colares (Ray Colares – Raimundo Felicíssimo Colares) havia sido preso por ter quebrado o vidro do MAM com uma pedrada. Peguei uns recortes sobre ele, inclusive uma foto saída nos jornais, em que se via o Embaixador norte-americano Elbrick - Charles Burke Elbrick - entregando-lhe o premio IBEU de 1969, e fui a polícia. Fiquei uma hora ouvindo um sermão do delegado de plantão, situação que me humilhou muito. Encontrei Colares em uma cela comum com 20 presos num cantinho, todo sujo. O delegado acabou liberando-o e ele foi para sua casa em Santa Teresa. Eu me dirigi ao MAM e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no *vernissage* ficaram atônitas, mas naquela hora eu me senti com uma força muito grande. Terminando o ritual, fui para casa de Jackson Ribeiro, onde recebi um telefonema do Mario Pedrosa. Fui até a sua casa e fizemos uma entrevista na qual ele defendeu meu gesto. Tive de sumir uma semana. Fui proibido de participar durante dois anos de Salões Oficiais”. Depoimento à equipe da Galeria de arte BANERJ, prestado em 17/04/1968. “Depoimento de uma geração 1969 – 1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986 (Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 55).

<sup>7</sup>“O corpo é a obra foi realizado em 1970, depois da promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. Com o AI-5, o governo interditou todas as vias de comunicação artística. Antonio Manuel apresentou seu corpo como uma obra de arte (usando as medidas de seu corpo para definir as dimensões da obra), mas foi rejeitado pelo júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna. No dia da abertura do salão, percebendo que a concepção da proposta teria superado aquelas expostas nas paredes e no solo, Antonio Manuel se despiu e se colocou a fazer poses, como se fosse escultura, na sala de exposição.” (Canejo, 2006, p. 270).

<sup>8</sup>“A sociedade de controle presente no MAM-Rio circunscreveu, igualmente, a paralisação das atividades de Antonio Manuel, depois de protestar inserindo naquele Museu sua proposta O corpo é a obra, na qual o artista circula pelo XIX Salão de Arte Moderna (1970) no MAM-Rio, expondo sua nudez não autorizada como resposta política às crises da arte, do mundo e do homem. O artista terminantemente proibido de participar em salões oficiais será afastado do sistema das artes plásticas durante dois anos por determinação da Comissão Nacional de Belas Artes junto ao Ministério da Educação e da Cultura, dirigido por Jarbas Passarinho. Antonio Manuel terá, ainda, grave problema com a censura em 1977, quando completar-se-iam dez anos de constantes pressões em sua biografia.” (Araújo, 2007, pp. 583-584).

Comissão Nacional de Belas Artes, pelo Ministério da Educação e da Cultura, que define a não aceitação de “O Corpo é a Obra” no universo das Belas Artes no Brasil da época.

Em ambos os casos, percebemos obras que são reações, ou respostas, à certas condições institucionais da época. Essa resposta destina-se, especificamente, ao sistema de arte que não havia conseguido (e ainda não consegue) digerir com facilidade obras de arte como propostas em campo alargado, tanto no sentido formal quanto conceptual. Uma das principais razões da dificuldade de assimilação institucional (e pode-se mesmo dizer da dificuldade de recepção crítica) é a desconfortável sobreposição das figuras do autor, do espectador e da proposta.

Muitas vezes, a identificação de “onde” encontra-se “a obra”, na proposição lançada pelo artista, é aparentemente fácil. A obra de arte estaria na (e seria a) própria experiencião da proposição do autor. Porém, quando é necessário pensar institucionalmente estas obras, o que já pressupõe uma recepção crítica judicativa, ou seja, uma recepção de discernimento das propriedades intrínsecas e fundamentais da obra, dúvidas difíceis aparecem. Como seria possível aproximar-se, cautelosamente, de uma obra que é ativada pelo espectador e constrói sua origem e morte no próprio tempo de vivência do sujeito com a proposição lançada pelo artista? Se o espectador abandona sua posição e passa a integrar a obra, passa a ser obra, então, para quem é essa obra, já que o próprio espectador da obra, aparentemente, transforma-se obra, no momento em que esta é disparada pela sua ação? Como conceber uma recepção crítica para uma obra que apenas pode ser percebida “após” e “na” anulação da distância necessária para a exterioridade do espectador?

Espectador e obra dividirem o contexto parece algo fundamental para que haja experiencião. Da mesma maneira, para que possa haver uma recepção crítica, parece indispensável uma distância entre espectador e obra, que dê margem para uma melhor definição da obra como “objeto”

de alguma espécie de estudo.<sup>9</sup> No caso de “Urnas-Quentes” e “O Corpo é a Obra” temos, de imediato, duas obras com características divergentes com relação ao espectador. De maneira mais rasa, percebemos a dicotomia ativo/passivo na apresentação de um trabalho.

“Urnas-quentes”, evidentemente, exige do espectador que este se insira na obra como agente ativador. As caixas fechadas são um momento de estaticidade, um momento em que a obra se apresenta como possibilidade. As caixas fechadas são o indicativo de uma obra de arte que pode ou não acontecer, ou revelar-se, na dependência de uma atividade externa. Essa é a atividade de violação, ou de vontade de revelar uma verdade, que se espera sempre do espectador.

O momento da atitude e efetivação da vontade de violação pode ser tido como o próprio aparecer da obra, nesse caso. Temos o posterior, um terceiro momento da obra, no qual um terceiro olhar terá acesso as informações até então lacradas. O que percebemos é que este outro olhar trava conhecimento com algo diverso da obra, quando em seu aparecer. O terceiro momento da obra não é o da vivência de uma atividade. Aquele que observa as urnas abertas não é o sujeito ativo e não tem acesso a integridade da proposição do artista.

Dizer que reconhecemos a existência da obra apenas no momento da revelação das informações veladas, ou, no ato de empunhar o martelo e quebrar as trancas, seria bastante reducionista. A obra se apresenta de modo fragmentado. É possível captar parcelas significativas da proposição do artista ainda com as urnas fechadas.

---

<sup>9</sup>“A natureza da recepção crítica de uma obra não é, na uma estrutura lógica, intrinsecamente distinta da natureza da recepção crítica de qualquer outra realidade cultural. Ela exige em simultâneo uma relação de proximidade e de distância do sujeito face ao objeto – aceitamos sem problematizar essa dicotomia simplista –; proximidade, enquanto é exigível que o espectador esteja na posse de um conjunto mínimo de informações pertinentes relativas ao objeto, implicando a existência de um contexto mínimo comum ao espectador e a obra; distância, enquanto esta é condição de independência crítica do sujeito face aos valores implícitos à obra. Numa relação que apenas radicaliza um problema que é comum à toda a percepção crítica – e toda a percepção de fenômenos culturais é, em maior ou menor grau, crítica, pois implica a apropriação perspectivística e valorativa implícita ou explícita pelo sujeito de uma realidade que nunca é um dado objetivo, segundo valores e categorias que nunca coincidem com os implícitos ao objeto – a crítica de arte age, pois, no interior de uma relação ambígua de dependência e independência face a obra”. (Gomes, 2004, p. 180).

Talvez o sentido de impulso de atuar numa revelação em seu instante de premência, ainda que não seja realizada, possuiria o mesmo peso de compreensão da proposta existente naquele espectador / participador / coautor que arranca a tampa de madeira a marteladas. Porém, há níveis de inserção na obra e, nesse caso, entende-se que a participação do espectador que compartilha da vontade de revelação da verdade com aquele ser ativo que viola a obra e, mesmo quando ambos podem ter acesso a informação desvelada, é uma participação relativa ao olhar.

Lembremos da distinção feita por Brian O'Doherty a respeito do olho e do espectador.<sup>10</sup> O espectador certamente observa, mas possui uma consciência de sua presença na mesma realidade da obra, inclusive por estar sob e na revelação da presença dada pela obra. Já o olhar é analítico, distintivo e próprio do distanciamento exigido pela recepção crítica.

A posição ocupada pelo olhar é mais clarificada quando pensamos na ação performática de “O Corpo é a Obra”. Antonio Manuel caminha nu pelos espaços do MAM-Rio. Essa situação somente pode ser captada de duas maneiras, ambas dependentes das informações “possuídas” pelo olhar. Na primeira, podemos aceitar um olhar que não esteja afeito aos questionamentos que ocorriam na arte da década de 1960 e, talvez, fosse alguém distante do universo da arte que, por acaso, estivesse presente na abertura do XIX Salão de Arte Moderna.

Para esse olhar haveria um homem caminhando nu pelo espaço e recepção crítica da obra estaria no âmbito de uma ética externa ao sistema de arte. Em suma, seria apenas um homem caminhando nu por um espaço público. Já na segunda maneira, a atitude carreia uma série de questões que a tornam significativa no contexto do XIX Salão de Arte Moderna e, de forma mais extensa, da validação institucional da arte,posta a prova naquele período histórico.

---

<sup>10</sup> “A arte com que o Olho se relaciona quase exclusivamente é aquela que preserva a superfície pictórica – a linha dominante do modernismo. O Olho conserva o recinto contínuo da galeria, com paredes varridas por superfícies planas de tela. Todo o resto – tudo o que é impuro, a colagem inclusive – atende ao Espectador.” (O'doherty, 2002, p.41).

Ainda assim, mesmo este olhar inserido no “mundo da arte” necessitaria de uma contextualização da atitude do artista já que, pelo modo como se deu a realização de “O Corpo é a Obra”, os olhares “presentes” não poderiam ter, em sua maioria, acesso as especificidades da atitude de Antonio Manuel como uma obra de arte. Isso porque, a atitude foi notada por ser notável, isto é, por possuir uma carga de discrepância com relação a todas as atitudes a volta e mesmo com relação ao ambiente do modo como foi concebido.

A atitude de Antonio Manuel foi uma manifestação e manifestações têm múltiplas intenções. Um caso análogo, e que pode muito bem nos dar uma compreensão mais abrangente do acontecimento, é o já quase desgastado mictório de Duchamp. A obra, proposta para a *American Society of Independent Artist*, sequer chegou a ser exibida, mas causou incômodo. Porém, a percepção da obra por parte dos olhares afeitos ao sistema de arte não condiz com o caráter indexado à “Fonte” e que é o modo como a obra é reconhecida e desdobra-se em questionamentos. A “Fonte” é uma obra de arte inevitavelmente posterior ao momento de sua proposição e efetivação formal.<sup>11</sup> Algo similar ocorreu com “O Corpo é a Obra”. Os fatos posteriores à ação performática de Antonio Manuel reestruturaram a visão sobre a obra e, caso seja isso possível,

---

<sup>11</sup>“Como mostra Willian Camfield [“Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?”], toda a envolvência teórica, assim como a recepção mais imediata e documentada da obra *Fonte* nos círculos próximos de Duchamp, é de caráter estético e sublinha a riqueza formal descoberta num objeto não apenas do quotidiano, mas conotado com a carga associada às excreções. Somente após a sua recuperação crítica a partir da década de 50, em resposta às preocupações específicas quer de Duchamp, quer do contexto artístico desse período, é que a obra recebe de Duchamp uma explicação de índole conceptual. À época da não exposição de *Fonte* na *American Society of Independent Artist*, todas as referências à obra no círculo próximo do autor são de caráter estético. Admitindo que tais referências têm em conta as posições expressas pelo próprio autor – que pelo menos à época não as contradisse –, elas mostram que a obra foi apreendida como o resultado de um condicionamento da recepção capaz de colocar em evidência uma riqueza formal que a sua primitiva funcionalidade teria ocultado. Depois do relativo escândalo que rodeou a sua (não) apresentação, a obra permanecerá esquecida pela crítica nas quatro décadas seguintes. Esse esquecimento, que é correlativo ao desaparecimento da obra, permite que a sua recuperação se faça, em finais da década de 50 e na década seguinte, já sob um contexto teórico muito diferente do original. Face à profunda alteração do contexto artístico – dos anos gloriosos do primeiro Modernismo, tinha-se passado ao esgotamento de uma certa modernidade, com o Expressionismo Abstrato da Escola de Nova York – a obra teria de redefinir o seu enquadramento teórico para que mantivesse alguma pertinência e significação, numa deriva acompanhada pelo próprio autor, que, apesar do seu aparente afastamento, sempre se mantivera artisticamente ativo. De acordo com D. Chateau [“Duchamp et Duchamp”], só em finais dos anos 40 é que Duchamp começa a propor uma interpretação antiestética da sua produção anterior.” (Gomes, 2004, p. 46-47).

reconstruíram a manifestação primeira. Isso conferiu novas possibilidades de recepção crítica.

Além de ter circulado nos noticiários do quotidiano, “O Corpo é a Obra”, que talvez nem possuísse um título público acessível, torna-se tema de uma das “Clandestinas”, isto é, a ação continua a ser trabalhada pelo autor tanto como veículo de informação quanto como informação a ser vinculada. O passeio do homem nu pelo MAM-Rio, em 1970, passa a ser mais que uma manifestação, torna-se um tipo de memória que, talvez, possamos chamar de emblema.

E podemos entender melhor tal emblema, ao pensarmos no desdobramento que é “Coracobra”.<sup>12</sup> O que temos, então, é uma caixa com serragem no fundo, na qual o espectador pode entrar e travar contato com uma fotografia móvel de Antonio Manuel. A fotografia mostra o artista posando nu sobre a escadaria do MAM-Rio, durante a ação performática de “O Corpo é a Obra”, e uma tarja lhe cobre o pênis, como as tarjas de censura. Mas, ao invés de “censurado”, lemos “coracobra”. Essa imagem pode ser movida por uma alavanca e deixar a mostra uma segunda foto, idêntica a primeira, porém, sem a censura da tarja. A possibilidade de existência e eficiência de “Coracobra” demonstra que “O Corpo é a Obra” foi retrabalhada ao ponto de tornar-se uma memória emblemática, que já poderia aparecer como referência, suporte e até tema para outras proposições.

Percebemos que estas duas obras de Antonio Manuel, aqui privilegiadas, mesmo em suas descrições antagônicas, confluem em uma generalização que pede a especificidade do espectador. Poderia ser difícil, para a maioria dos espectadores, posicionar-se como ser ativo e

---

<sup>12</sup> “Dessa obra temporária, desse gesto efêmero, teve origem uma obra de arte tangível chamada Coracobra. Esse objeto é uma caixa vertical de madeira, de dois metros de altura, com uma das faces em plexiglas. No interior, há a ampliação de uma foto em preto-e-branco do artista posando nu no MAM-RJ. O pênis está censurado por uma tarja preta e a palavra coracobra sobrepõe-se à tarja (no lugar onde estaria escrito censurado). A metade inferior é preenchida com serragem. Como as cabines, a obra foi projetada para interação com o espectador. Uma alavanca na parte de trás aciona um mecanismo que faz baixar uma segunda foto do artista, totalmente nu. Na referência à censura, a obra é uma crítica à repressão de idéias. Na forma, poderia ser considerada uma extensão de trabalhos construtivistas.” (Canejo, 2006, p. 270-271).

corromper o lacre da urna com a violência necessária para libertar o código velado. Mas, ainda que não fosse essa a dificuldade, seria difícil que qualquer espectador ativo tivesse um acesso crítico e construtivo ao material guardado como código no interior da urna:

“(...) URNA QUENTE:  
calor antes mesmo que depois  
q depois do martelar-poema sem  
RESULTADO \_\_\_\_\_.  
(...)”

“Urnas-quentes” pede um espectador específico, que possa ser um ativo inserido como coautor e impulsionador da revelação da obra e, ao mesmo tempo, com a capacidade de distanciamento mínima para ter acesso crítico construtivo ao código velado pela urna, para perceber que as informações ali contidas devam ser “quentes”. “O Corpo é a Obra” atua imediatamente, no âmbito do “olhar” e, desde sua aparição, já exige que este “olhar” esteja em posse, ou melhor, domine os termos específicos que fazem com que aquela atitude possa ser recebida criticamente como uma obra de arte. Essa recepção crítica é posta em crise pelo fato de os indivíduos ali presentes tomarem consciência de dividirem o mesmo espaço com a atitude do homem nu e, nesse caso, é cobrado que estejam inseridos no contexto do sistema de arte, que possibilita uma arte de resposta daquele gênero.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> “O *Nu* de Antonio Manuel expressa, singela e exemplarmente, esta contrariação. Só em nosso ambiente ele é inteligível, somente aqui detona a sua ambígua explosão, a sua forma inocente e dramática de exibição. A questão era assumir a destruição da interioridade da obra de arte e, ao mesmo tempo, utilizá-la como veículo de contestação política. Há a denúncia do idealismo – a rigor, fenomenologicamente, toda a obra é corpo, pelo menos corporeidade. Logo, o próprio corpo se torna obra, com sua beleza humana, por demais humana; isto é: mortal. Mas há junto, no contexto, o ato político – estão sendo diretamente atacados o Elitismo da Cultura e a Repressão do Sistema. Cabe à arte atuar, resumir-se até, a esse embate – viver no centro dele. Quer dizer: uma linguagem de dissolução, negativa, visa também afirmar-se positivamente. E não sei se é lícito falar aí em uma astúcia dialética. Talvez o caso seja mesmo trágico: o construtivismo social-

Estes são apontamentos de uma problemática bastante atual e que, talvez, permaneça por um bom tempo, a saber: para quem são feitas obras de arte que, aparentemente, só podem existir quando engolem e digerem seus aspirantes a espectador?

## Referências

ARAUJO, Virgínia Gil. Antonio Manuel: a resposta política da arte contemporânea no Brasil. **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas** – Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis. ANPAP, 2007, pp. 580-588. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2007/artigos/058.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MANUEL, Antonio et al. **Antonio Manuel**. Textos de Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

CANEJO, Cynthia Marie. Gestos Efêmeros e Obras Tangíveis: A Trajetória de Antonio Manuel. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 76, nov. 2006, pp. 265-273. Disponível em: <https://novostudos.com.br/produto/edicao-76/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

GOMES, Helder. **Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea**: de Marcel Duchamp a Arthur C. Danto – Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Arte como questão**. Anos 70 – Meio século de arte brasileira, Volume 2. Curadoria Gloria Ferreira. São Paulo, 2009.

LOUCURA e Cultura. Fotografia: Antonio Luiz e Júlio Romiti. Montagem: Ricardo Miranda. Filme 35 mm, preto e branco, 10min, 1973.

REZENDE, Renato. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. **Antonio Manuel – Corpo, Memória e Morte**, 2007.

---

democrata negado, virado ao avesso, acaba e só pode acabar numa espécie de terrorismo artístico." (Brito, 1984, p. 8). Podemos perceber, nas palavras de Ronaldo Brito, a dificuldade de se pensar uma arte de resposta, quando está corre risco, por conta das contradições inerentes a sua recepção crítica, de transformar-se em algo outro; transformar-se em uma negativa, uma antiarte, uma não-arte, ou coisa que o valha, mas, ainda com o esforço reconhecível de tentar uma afirmativa, uma proposição que se apresente positivamente. Tais questões necessitam de um espaço apropriado para serem discutidas.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [Org.]. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 32-95.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Recebido em: 10 de outubro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2021.

# “CONTINUIDADE DOS PARQUES”: ELEMENTOS FANTÁSTICOS E FUSÃO DE MUNDOS POSSÍVEIS

*Continuidad de los parques: elementos fantásticos y fusión de mundos posibles*

María del Pilar Miranda Rocamora<sup>1</sup>

(Universidad de Picardie Jules Verne. Amiens, Francia)

Jorge Orlando Gallor Guarin<sup>2</sup>

(Universidad de Alicante. Alicante. España)

Tradução de Rodrigo Hipólito

Originalmente publicar em: MIRANDA ROCAMORA, M. del P.; GALLOR GUARIN, J. O.

Continuidad de los parques: elementos fantásticos y fusión de mundos posibles. *Káñina*, /S. I./ v. 45, n. 3, p. 187–202, 2021. DOI: 10.15517/rk.v45i3.49588.

Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/49588>.

**Resumo:** Este trabalho analisa um clássico da narrativa breve latino-americana e sugere uma das possíveis leituras que o texto oferece. Essa leitura será fundamentada em duas vias bem definidas e complementares. A primeira é a análise permitida pela teoria dos Mundos Possíveis e a segunda leva em conta um dos valores que Júlio Cortázar mais apreciava em seu leitor: nossa fantasia, delimitada neste caso pelo conto, que permite que as pessoas participem como leitores-cúmplices.

**Palavras-chave:** Júlio Cortázar. continuidade dos parques. modelos de mundo. leitor-cúmplice. fantasia.

**Resumen:** El presente trabajo analiza un clásico de la narrativa breve latinoamericana y sugiere una de las posibles lecturas que el texto ofrece. Dicha lectura tendrá como fundamento dos vías muy definidas y complementarias. La primera es el análisis que permite hacer la teoría de los Mundos Posibles y la segunda tiene en cuenta uno de los valores que más apreciaba Julio Cortázar en el lector, nuestra fantasía, delimitada en este caso por el cuento, que permite a las personas participar como lectores-cómplices.

**Palabras clave:** Júlio Cortázar. continuidad de los parques. modelos de mundo. lector-cómplice. fantasía.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International \(CC BY-NC 4.0\)](#)

<sup>1</sup> Universidade da Picardia Júlio Verne. Amiens, França. Docente de Espanhol na UFR de Línguas e Culturas Estrangeiras. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9963-8888>

<sup>2</sup> Colaborador Honorário do Departamento de Filologia Espanhola, Linguística Geral e Teoria da Literatura. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4866-9603>

## Introdução

Um dos propósitos essenciais de Júlio Cortázar ao construir suas obras era despertar, por meio de seus textos narrativos – principalmente o conto fantástico –, a participação do leitor convencional, convidando-o tanto a se imergir no fictício quanto a se sentir coautor da obra. A intenção desta análise é participar desse duplo convite, sugerindo uma das possíveis leituras que oferece “*Continuidad de los parques*”,<sup>3</sup> um clássico da narrativa breve latino-americana. Essa leitura avançará por meio de duas linhas bem definidas e complementares: a análise permitida pela teoria dos mundos possíveis<sup>4</sup> e nossa fantasia delimitada, neste caso, pelo conto, que define os limites até onde a imaginação pode se estender. Para cumprir o plano mencionado, proceder-se-á, em primeiro lugar, a relembrar como o escritor argentino concebia os conceitos de "leitor" e "fantasia" – termos-chave para entender de maneira mais profunda o conto; em segundo lugar, o conto será lido, numerando e marcando com três barras (///) cada um dos blocos que foram diferenciados nele, e que servirão de referência para a análise posterior. Em terceiro e último lugar, será explicada uma das leituras sugeridas pelo texto, centrando-se nos mundos possíveis e nas estruturas do conjunto referencial, que se encontram tanto no relato quanto na disposição do conto.

<sup>3</sup> Publicada originalmente em “*Final del juego*” (1956, Editorial Literatura Hispanoamericana).

<sup>4</sup> Teoria sobre a tipologia de mundos, que é quádrupla para Javier Rodríguez Pequeño (1990, 2008) e tríplice para Tomás Albaladejo (1998). Ainda assim, serão úteis neste ponto os trabalhos de Carlos Fortea (2004), “*La perenne continuidad de los parques. Un acercamiento al maestro Julio Cortázar, en memoria suya*”; Carmen de Mora Valcárcel (1982), “*Teoría y prácticas del cuento en los relatos de Cortázar*”; Alicia H. Puleo (1990), “*Cómo leer a Cortázar*”; Alberto Paredes (1988), “*Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*”; László Scholz (1977), “*El arte poética de Julio Cortázar*”; y José M. Pozuelo Yvancos (1990), “*Julio Cortázar y el acto de leer ficciones*”. Também queremos agradecer aos comentários e trabalhos desenvolvidos na disciplina de Crítica e Hermenêutica literárias, tanto do professor Francisco Chico Rico como dos companheiros de classe.

## **Leitor e Fantasia**

Júlio Cortázar foi um escritor profundamente preocupado com o papel do receptor em seus textos literários. O objeto deste estudo é uma demonstração disso e, ainda, uma “solicitação de princípios e atitudes ao leitor real” (Paredes, 1988, p. 55); o leitor real que era um modelo, entre os diferentes que o autor argentino concebia. László Scholz define assim os diferentes tipos de leitores:

*Leitor-fêmea* (encarna a passividade, lê para escapar para o passado ou o futuro, está apaixonado pela retórica, pelo estilo literário tradicional, e é “incapaz da verdadeira batalha amorosa com uma obra que seja como o anjo para Jacó”), *leitor-cotovia* (semelhante ao primeiro; “se olha, se diverte, se reconhece” no espelho que era para ele “o estilo de outrora”), *leitor-diagonal* (ainda está por surgir e será semelhante à ciência de mesmo nome) e, finalmente, *leitor-cúmplice* (o mais importante: é o único que pode satisfazer os desejos artísticos do autor que buscam formar um coautor, um cúmplice através e na literatura) (1977, pp. 55-56, Grifo nosso).

Dos quatro tipos de receptores, o último, o leitor-cúmplice, é de especial atenção para o presente trabalho, pois é o modelo de leitor em que Cortázar pensava ao construir o conto aqui estudado. Segundo Scholz (1977, p. 56), o escritor argentino acreditava ser possível alcançar esse tipo de leitor de diferentes maneiras. Para esta análise, considera-se apenas aquela forma em que o autor deixa, intencionalmente, uma ou várias portas em sua obra para que o leitor possa se introduzir como coautor. Essa rota é utilizada pelo *artifex* no processo de construção de *“Continuidad de los parques”* e é sugerida ao leitor desde o próprio título do conto. A partir dessas aberturas ou portas, o “camarada de caminho” tem um novo ponto de partida na leitura, a partir do qual, usando sua fantasia, pode se tornar coautor.

Como mencionado, o receptor, em seu papel de coautor, precisa fazer uso de sua fantasia. Esse é outro conceito importante para compreender

a obra de Júlio Cortázar. Em um breve ensaio, escrito perto do final de sua vida, o autor diz o seguinte sobre o sentimento do fantástico:

Em vez de buscar uma definição prescritiva do que é o fantástico, na literatura ou fora dela, penso que é melhor que cada um de vocês, assim como eu mesmo, consulte seu próprio mundo interior, suas próprias vivências, e se pergunte pessoalmente sobre essas situações, essas irrupções, essas coincidências inesperadas em que, de repente, nossa inteligência e nossa sensibilidade têm a impressão de que as leis, a que obedecemos habitualmente, não se cumprem totalmente ou estão se cumprindo de maneira parcial, ou estão dando lugar a uma exceção (Cortázar, 1982, p. 2).

Para o escritor, a fantasia é, principalmente, um sentimento presente em toda pessoa, que reside em sua psique e que deve ser aceito com humildade e espontaneidade. Ela permite introduzir, a qualquer momento e em qualquer lugar, novos elementos às situações e experiências diárias do ser humano, que não podem ser explicados com a lógica ou a inteligência, mas graças à inversão ou polarização de valores. Para Cortázar, essa noção do fantástico não ocorre apenas na vida, mas também na literatura. Carmen de Mora (1982, p. 60 e seguintes) menciona que a ambiguidade é tanto a chave que permite ao leitor compreender e tornar real o fantástico, quanto o ponto de encontro onde autor e leitor coincidem, intimamente envolvidos. Dessa implicação no ambíguo, característica fundamental do leitor-coautor, “*Continuidad de los parques*” é um bom exemplo, pois é possível observar como o personagem leitor do conto passa por um processo que o leva por diferentes estados de leitura (Pozuelo Yvancos, 1990, pp. 518-525), até que se envolve de tal forma no que lê, que deixa de lado o que é real, em favor do que pode ser possível; irrompendo, assim, o insólito na realidade.

Esse leitor-protagonista, graças à ambiguidade que lhe abre a porta à fantasia do que lê, torna-se focalizador, personagem da obra e o modelo ideal de receptor para Júlio Cortázar. A partir desses conceitos, e fazendo uso deles, prosseguiremos com a proposta de leitura.

## O texto narrativo

Começaremos com a leitura do conto, incluído no livro “*Final del juego*” (1956). Para realizar uma análise clara, numeraram-se as linhas dos parágrafos que foram citadas durante o estudo, e, além disso, marcaram-se com três barras (///) as seções que ajudarão a reconhecer os diferentes planos ou mundos possíveis do texto (Tabela 1).

Tabela 1. “*Continuidade de los parques*”, numeração própria

- 1 Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Nessa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o  
7 parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase  
13 em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas  
19 imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, /// foi testemunha do último encontro na cabana do mato. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicoteço de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para

repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno <sup>26</sup> junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido: <sup>33</sup> impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer.

Já sem se olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para <sup>40</sup>vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que o levaria a casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus <sup>45</sup>ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. /// A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto <sup>39</sup>respaldo de uma poltrona de veludo verde, /// a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.

(Cortázar, 1972, tradução: Remy Gorga Filho).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> N.T.: A edição usada no texto original é de 2009. Ao transpor o texto para a tradução brasileira de 1972, a numeração não corresponde a quantidade de linhas indicadas no artigo original, dada a mudança de extensão das frases, mas ainda permite compreender a análise que se segue.

Em cinquenta linhas, divididas em dois parágrafos, resumem-se duas histórias que representam dois planos, os quais convergem e se fundem no desfecho de ambos. No conto, narra-se a história de um leitor de um romance que, em um momento da narrativa, se torna protagonista-vítima do romance que lê, sendo simultaneamente leitor e personagem deste. Encontra-se, portanto, metaliteratura: literatura dentro da literatura. Há dois centros de narração, como bem assinala Alberto Paredes: “um é alguém lendo, o outro é o que este lê” (1988, p. 53), os quais estão unidos por um narrador em terceira pessoa que conecta e comunica os parques ou planos inicialmente paralelos e, o mais importante, cria o espaço contínuo onde acabam se fundindo.

### **Mundos possíveis e estruturas do conjunto referencial**

Para começar a descrever a estrutura de mundos do texto, é necessário realizar algumas considerações teóricas (Albaladejo, 1998; Rodríguez Pequeño, 1990, 2008). Assim, deve-se ter em conta que, na Estrutura de Mundos do Texto Narrativo, são distinguidos dois tipos de níveis de análise. O primeiro incide nos submundos de indivíduo que existem dentro do mundo que conforma a estrutura do conjunto referencial. No caso de *“Continuidad de los parques”*, encontram-se dois submundos de indivíduo, os quais correspondem ao narrador e ao leitor. Embora apareçam dois personagens adicionais no relato, os amantes, não se aprofunda em seus submundos de indivíduo, já que não resultaria produtivo para o presente estudo, pois existem apenas em um estado de experiência do leitor.

O segundo nível de análise concentra-se nos estados de consciência que manifestam os indivíduos ao longo da narração. Descobre-se, assim, que dentro do submundo de indivíduo do narrador, distingue-se apenas um, o real, enquanto, no caso do leitor, há dois submundos: o real-efetivo, coincidente com o do narrador, e o lido-imaginado.

Partindo dessas duas afirmações, é possível observar como, do ponto de vista semântico-extensional, o leitor-protagonista é o único personagem

que experimenta diferentes estados de consciência. É nele, portanto, que se encontram os dois planos sobre os quais Cortázar constrói o relato. O submundo de indivíduo do leitor é o eixo que permite a união de “ambos os parques”, sua continuidade; pois tanto “o parque dos carvalhos” (Tabela 1, linha 7) – elemento pertencente ao submundo real, visto da poltrona – quanto “a alameda” (Tabela 1, linha 41) – elemento do submundo do lido – conduzem a esse personagem.

Ao se fazer essas afirmações sobre a estrutura dos mundos no relato, observa-se também como os submundos reais, de todos os mundos de indivíduo do relato, são equivalentes, já que apresentam os mesmos elementos semântico-extensionais. Pois, dentro do submundo de indivíduo do narrador, encontra-se um submundo real – próprio de seu estado de consciência – onde aparecem elementos semântico-extensionais como:

1. Existe o leitor.
2. É verdade que o protagonista havia começado a ler o romance e o deixou de lado por motivos externos.
3. É verdade que o protagonista continuou lendo o romance no trem.
4. É verdade que o protagonista escreveu uma carta ao seu procurador.
5. Existe o procurador.
6. É verdade que o protagonista tratou de alguns assuntos com o administrador.
7. Existe o administrador (\*).
8. É verdade que o leitor se encontrava lendo em seu escritório, sentado numa poltrona, de costas para a porta, para evitar ser incomodado (\*).
9. Existe a poltrona de veludo verde, com um encosto muito alto (\*).
10. Existem as janelas (\*).
11. Existe o parque dos carvalhos.
12. É verdade que está anoitecendo (+).

13. É verdade que o leitor se imerge na leitura.
14. É falso que os personagens do romance que o leitor está lendo apareçam em sua casa.
15. É falso que o mundo real do leitor e a ficção do romance que ele está lendo se unifiquem.
16. É falso que o leitor seja a vítima do personagem do romance que ele está lendo.

Assim, o submundo de indivíduo do leitor-protagonista divide-se em dois submundos correspondentes aos estados de consciência do personagem. Encontra-se, então, um submundo real-efetivo, que coincide com o submundo de indivíduo do narrador, e um submundo lido-imaginado, que se desenvolve durante a leitura do romance. Este último possui os seguintes elementos semântico-extensionais:

1. Existem os amantes.
2. É verdade que os amantes se encontram na cabana.
3. É verdade que a mulher entra primeiro.
4. É verdade que um deles está machucado.
5. É verdade que planejam assassinar alguém.
6. É verdade que começava a anoitecer (+).
7. É verdade que os amantes se separam na porta da cabana e que ele toma o caminho da alameda que leva à casa de sua vítima.
8. É verdade que o homem entra na casa sem impedimentos.
9. Existem os cães.
10. Existe o administrador (\*).
11. É verdade que o homem percorre a casa, com a adaga na mão, até chegar à porta do salão.
12. Existem as janelas, que deixam passar a luz (\*).
13. Existe uma poltrona de veludo verde, com um encosto muito alto (\*).
14. Existe o homem que está na poltrona lendo um romance (\*).
15. É verdade que a vítima é o leitor.

Ao enumerar os elementos semântico-extensionais, observa-se como há elementos presentes em ambos os mundos – assinalados com (\*) – que permitem estabelecer a relação entre o submundo real-efetivo e o lido-imaginado. Essa relação entre ambos os planos é reforçada pelos elementos semântico-extensionais que fazem referência ao desenvolvimento temporal – destacados com (+) –, pois a coincidência de referências temporais desperta uma sensação de continuidade. Assim, mesmo que a narração mude do plano real-efetivo para o lido-imaginado, não ocorre nenhuma ruptura na sequência temporal-lógica. Além disso, a coincidência do único submundo do narrador onisciente com um dos submundos do leitor permite identificar este submundo como real. Demonstra-se como o papel do narrador onisciente é vital na estruturação do relato, pois esclarece que é o submundo real que se estende até a metade do relato. É após a aparição da palavra “testemunha” (Tabela 1, linha 16) que o submundo do lido-imaginado começa a operar, permitindo a irrupção do insólito, precisamente, por causa dos elementos semântico-extensionais coincidentes no mundo real-efetivo e no lido-imaginado.

Esses elementos semântico-extensionais comuns permitem a Cortázar brincar com ambos os mundos e construir uma *mise en abyme*, ao introduzir uma narrativa dentro de outra sem permitir que o leitor distinga qual é o plano inserido no outro, pois ambos parecem ter a mesma importância. Desta maneira, Cortázar alcança a irrupção do insólito no relato, que é, em última instância, o que para ele significa o fantástico. Essa fantasia surge da fusão dos planos pela coincidência de elementos semântico-extensionais nos planos da ficção e da metaficcão, o que gera um efeito de estranhamento no leitor e evoca uma sensação de continuidade sugerida desde o título.

Desse modo, os planos não apenas se cruzam, mas se fundem, e o relato termina com a sugestão de uma agressão simultânea ao protagonista em ambos os planos – que agora, após a fusão, são o mesmo –, o que reforça a sensação de ambiguidade, sacudindo o leitor e levando-o a questionar quais

são os limites dos planos – o da ficção e o da metaficcão – que o autor traçou. Essa ambiguidade, portanto, permite e favorece a multiplicidade de leituras do relato. Encontram-se, assim, dois modos de leitura do texto, um literal e outro alegórico. A interpretação literal do relato levaria a pensar que os personagens do romance saíram da ficção para matar o leitor, de modo que este, por sua vez, está lendo a narrativa de sua própria morte. Segundo essa interpretação, e levando em conta os modelos de mundo apresentados por Rodríguez Pequeño (1990), pode-se dizer que, devido aos elementos semânticos que o integram, o modelo de mundo ao qual o relato corresponde é o do fantástico inverossímil (tipo IV): “É o modelo de mundo do fantástico inverossímil, ao qual correspondem os modelos de mundo cujas regras não são as do mundo real objetivo e implicam uma transgressão das mesmas” (Rodríguez Pequeño, 1990, pp. 61-62), pois o fato de um personagem de ficção saltar para a realidade e assassinar seu leitor contradiz as leis lógicas.

Mas esse não é o tipo de ficção que Cortázar pretendia construir. Para o autor, “a contaminação da realidade pelo fantástico não deve ser tão leve que se torne imprópria, nem tão excessiva que aquela fique difusa e pareça tudo uma montagem absolutamente artificial” (De Mora, 1982, p. 74). Por isso, uma leitura alegórica se aproximaria mais tanto do modelo de ficção que Cortázar deseja construir quanto de seu modelo de leitor ideal.

Seguindo a tipologia de leitores mencionada anteriormente, estabelece-se que o leitor apresentado no início do relato encarna o papel de “leitor passivo”; Cortázar o retrata “recostado em sua poltrona favorita” (Tabela 1, linha 5), desfrutando do prazer físico proporcionado pela intimidade de seu escritório, acariciando o veludo verde da poltrona, com os cigarros à mão ou a janela que deixa ver o pôr do sol. Trata-se de um tipo de leitor que o autor detesta, um mero espectador para quem a atividade de leitura não representa nenhum desafio e que espera que tudo lhe seja dado: “aquele que não quer problemas, mas soluções, ou falsos problemas alheios que lhe permitem sofrer confortavelmente sentado em sua poltrona, sem se comprometer no drama que também deveria ser o seu” (Juan-Navarro, 1992, p. 243).

No entanto, à medida que a narrativa avança, o leitor passivo vai se diluindo e, ao final do relato, temos um leitor ativo. Um leitor que chega a ser “cúmplice, camarada de caminho” (Juan-Navarro, 1992, p. 247) do autor; pois, não só se integra no mundo que o artifex do texto criou, como também participa no processo de produção dele, dado que atualiza o texto, como bem explica Cortázar em *“Rayuela”*:

A leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser coparticipante e co-sofredor da experiência pela qual passa o romancista [...] está operando um mistério que o leitor cúmplice deverá buscar [...] O que o autor desse romance alcançou para si mesmo se repetirá (talvez ampliando-se, e isso seria maravilhoso) no leitor cúmplice (Cortázar, 1983, pp. 453-454).

Assim, ao final do relato, testemunha-se a coparticipação e o co-sofrimento do leitor, que já não é passivo, mas cúmplice.

Por fim, cabe falar do modelo de mundo ao qual o relato se adere, segundo os elementos semânticos presentes. Como ponto de partida, é importante destacar a consideração teórica de que um modelo de mundo é composto pela “especificação de todas as proposições elementares (descrições semântico-extensionais), mais a indicação de quais são verdadeiras e quais são falsas.” (Wittgenstein, 1973, pp. 100-101). Tendo já estabelecido quais elementos são verdadeiros e quais falsos em cada submundo, e partindo de uma leitura alegórica do relato, é possível afirmar que ele se adere, seguindo a teoria de Rodríguez Pequeño (1990), ao modelo de mundo do tipo III, do fantástico verossímil:

Cujas regras não são as do mundo real nem estão constituídas de acordo com estas, transgredindo-as. No entanto, nesse tipo de modelo de mundo, o produtor consegue que a estrutura do conjunto referencial se apresente ao receptor com aparência de verdade, como se a transgressão das leis naturais obedecesse a algum fato não frequente, mas possível (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 61).

Esse tipo de ficção é o único que pode dar conta da tensão que existe entre o inverossímil e o provavelmente verossímil, permitindo “aberturas ao estranhamento, instâncias nas quais o comum deixa de ser tranquilizador” (Cortázar, 1970, p. 41).

Além disso, esse modelo é o único capaz de explicar o processo mental que leva o leitor-protagonista a mergulhar no romance que lê. Cortázar alcança a verossimilhança graças a esse caráter imaginado do narrado, que apresenta uma situação que pode ocorrer como construção mental na imaginação de qualquer leitor ativo. Assim, seguindo Rodríguez Pequeño, nesse relato não se cumpre a lei dos máximos semânticos, segundo a qual “um modelo de mundo que contenha regras próprias de modelo de mundo tipo II, regras próprias de modelo de mundo tipo III e regras próprias de modelo de mundo tipo IV é um modelo de mundo tipo IV” (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 68), pois, em sua estrutura do conjunto referencial, os elementos semânticos próprios do modelo de mundo tipo IV pertencem a um submundo de caráter imaginado. Aplica-se, devido a esse caráter imaginário dos elementos semânticos do modelo de mundo tipo IV, a restrição da lei dos máximos semânticos:

A lei dos máximos semânticos não se cumpre quando em um modelo de mundo há regras próprias de modelo de mundo de tipo II, [...] de tipo III e [...] de tipo IV e, consequentemente, a estrutura de conjunto referencial dependente dele contém elementos semânticos regidos por regras próprias de modelo de mundo de tipo II, [...] de tipo III, e [...] de tipo IV se os elementos que seguem as regras próprias de modelo de mundo de tipo IV pertencem a um submundo de caráter imaginário. O modelo de mundo é, nesse caso, de tipo III, pois a lei dos máximos semânticos não é ativada a propósito das regras próprias de modelo de mundo de tipo IV, e sim o é em relação às regras próprias de modelo de mundo de tipo III em relação às próprias de modelo de mundo de tipo II (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 73).

## **Dispositio do conto**

Definidos e explicados os mundos possíveis presentes em “*Continuidad de los parques*” e as estruturas do conjunto referencial, passa-se, a seguir, a analisar como foram dispostos no relato. Lembre-se que o convite ao leitor para ser coautor, por meio da fantasia, é a premissa fundamental sobre a qual o autor construiu o texto e que aqui se examina. O primeiro passo nesta seção será desenhar uma estrutura, de entre as várias possíveis, do conto. Posteriormente, busca-se as brechas ou portas abertas, dispostas intencionalmente pelo *artifex*, através das quais o leitor pode acessar o conto e, assim, se constituir como coautor.

Fiel à sua peculiar maneira de conceber a literatura, o autor brinca com uma ambiguidade calculada e irônica. Os dois mundos possíveis presentes no texto podem ser representados graficamente (Figura 1), pois cada um deles constitui uma história. O mundo possível A (MPA) é a história de uma leitura (ficção) e o mundo possível B (MPB) é o romance que é lido (metaficcão). No desfecho das histórias, os dois mundos se fundem (MPA+MPB) e, embora o conto termine, a história fica aberta à possibilidade de um mundo possível C (MPC), onde o coautor ou leitor real pode tomar uma das diferentes direções ou estâncias que lhe são sugeridas (MPC1, MPC2, MPC3). Uma representação gráfica dos mundos possíveis do conto, vista de cima, seria assim:

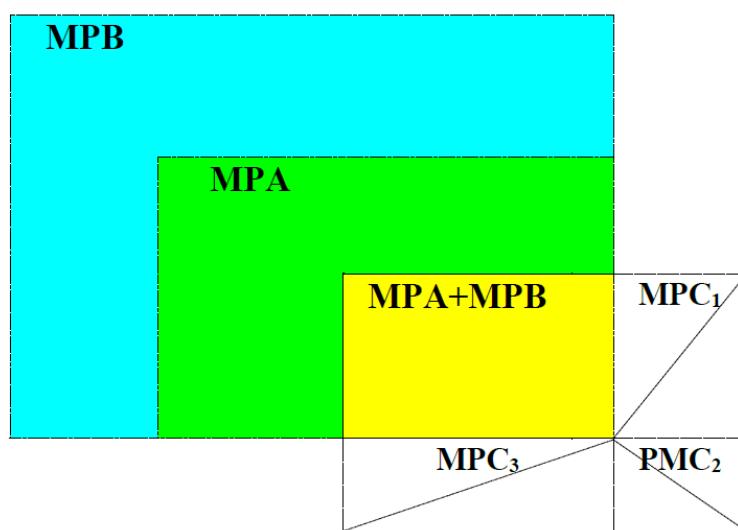


Figura 1. Vista de cima da estrutura do conto.

O MPA, representado em verde, é a história de uma leitura (ficção) de um leitor-coautor. Por meio dos seguintes fragmentos: “Começara a ler o romance dias antes [...] voltou à leitura quando regressava [...] deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens.” (Tabela 1, linhas 1 a 3), leitores reais ou históricos são alertados de que há um romance, um MPB, no qual o leitor-protagonista da história foi se aprofundando lentamente, interessado na narrativa. Os leitores reais não sabem nada sobre os personagens ou o enredo desse mundo possível, já que esses detalhes ainda não lhes foram fornecidos pelo narrador da história. No MPA, fica sabendo que o personagem leitor, cujo nome e perfil psicológico ou físico são desconhecidos, chegou à sua propriedade e, após resolver alguns assuntos pessoais, consegue sentar-se na confortável poltrona localizada em seu escritório, para continuar a leitura do romance. O MPA desenvolve-se até o fragmento: “absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento” (Quadro 1, linhas 18 a 19). Cativado pelo que estava lendo, o personagem leitor mergulha na MPB onde deixa de ser um leitor passivo e se torna uma “testemunha” e um leitor presencial (Tabela 1, a partir da linha 19) do que é narrado no final do romance.

A MPB, simbolizada em azul claro, é um romance que se lê (metaficção) e que se acessa tendo o leitor, personagem da história, como testemunha. A partir do verso 15, são fornecidos elementos suficientes para recriar a MPB, pois o enredo e os personagens que o compõem começam a ser conhecidos. As três personagens (a personagem leitora da MPA e os amantes da MPB) são então acompanhadas no último episódio, que se passa da linha 19 à 47, onde é narrada a chegada da amante à casa do marido enganado, a quem ele procura assassinar: “ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo” (Quadro 1, linha 47). A partir desse momento, os dois mundos se fundem, embora o leitor real ou histórico tenha recebido previamente uma pequena pista na frase O capataz não estaria àquela hora, e não estava”. (Tabela 1, linha 43).

Na fusão de MPA+MPB – marcada em amarelo na Figura 1 –, a lógica é quebrada. É o ponto onde os dois mundos possíveis se encontram, e corresponde ao resultado tanto da história quanto do romance. Agora, o personagem leitor do MPA deixa de ser testemunha e passa a ser o personagem marido enganado do MPB. O espaço que ocupa na história são duas linhas: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde” (Tabela 1, linhas 47 a 49).

O MPC é sugerido ao leitor real ou histórico com a frase: “a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (Tabela 1, linhas 49 e 50). A história termina com a fusão de MPA + MPB, mas permanece aberta para o leitor-coautor, que pode criar um mundo novo possível, tomando uma das diferentes opções (indicadas na Figura 1 com MPC1, MPC2, MPC3) de acordo com sua imaginação, com base no que é sugerido no texto, bem como em seu mundo real e seu horizonte de expectativas. É por isso que essa possibilidade não é representada em nenhuma cor, pois será o leitor quem dará a ela o significado que desejar.

Portanto, MPC1 pode ser a conclusão de MPA, onde o leitor personagem que lê um romance é assassinado pelo amante de MPB, quando o leitor real ou coautor imagina e faz coincidir que tanto o romance que está sendo lido quanto o homem na poltrona são os mesmos de MPA. Ou ainda, MPC2 pode ser um mundo possível criado pelo leitor-coautor no qual o personagem leitor de MPA, que está lendo o romance, é diferente do personagem leitor de MPB, que está prestes a ser assassinado. Mas a fantasia e o manejo da ambiguidade pelo autor nos permitem explorar um terceiro MPC3, já que a história se encerra com a frase: “lendo um romance” e não: “lendo o romance”, então é possível que o romance lido seja diferente daquele lido pelo personagem leitor de MPA e pelo marido enganado de MPB.

## Conclusão

“Continuidad de los Parques” é um convite ao leitor para participar da criação da história, usando sua imaginação – um sentimento maravilhoso, segundo Cortázar – que lhe permite ser coautor. A história em si é uma alegoria do envolvimento que um leitor pode ter quando se identifica profundamente, em sua imaginação, com a obra que está lendo. A história não pode ser interpretada literalmente, é uma metáfora para a leitura. Uma alegoria de como é ler uma obra literária, quando é possível ao leitor ficar tão imerso na história contada que ele se torna parte dela. A obra é, portanto, um exemplo da capacidade da literatura de transportar seus leitores para outros mundos possíveis.

A análise realizada permitiu descobrir os elementos que constituem os mundos possíveis presentes na obra e como estes foram dispostos na história de forma a viabilizar a participação do leitor real ou histórico como coautor. Além disso, como seu argumento principal é a leitura de uma obra de ficção, convida à reflexão sobre o papel do receptor no processo de leitura.

## Referências

- ALBALADEJO, T.. **Teoría de los mundos posibles en literatura**. Madrid: Cátedra, 1998.
- CORTÁZAR, J.. **Rayuela**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982.
- CORTÁZAR, J.. Continuidade dos parques. In: **Final del juego**. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. **Final do jogo**. Trad. de Remy Gorga Filho. 2a. ed. Rio de Janeiro) Expressão e Cultura, 1972.
- DE MORA, C.. **La narrativa de Cortázar**. Madrid: Gredos, 1982.
- JUAN-NAVARRO, S.. **Cortázar y la teoría de los mundos posibles**. México D.F.: FCE, 1992.

PAREDES, A.. **Estudios sobre la obra de Cortázar.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1988.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.. **Mundos posibles en la narrativa fantástica.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.. **Teoría de la ficción narrativa.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

SCHOLZ, L.. **Estudios sobre Cortázar.** Madrid: Editorial Castalia, 1977.

WITTGENSTEIN, L.. **Tractatus logico-philosophicus.** Madrid: Tecnos, 1973.

Recebido em: 13 de outubro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2021.

# Desalinhamento Estrutural

## *Structural Misalignment*

João Victor Coser<sup>1</sup>  
(PPGA-UFES)

Na série “Desalinhamento Estrutural” (2020), apresento um conjunto de oito imagens e uma vídeo-performance. As fotografias foram organizadas em trípticos e dípticos, compondo um jogo de relações entre corpo, gesto e matéria. Na performance, meu corpo se desloca entre posições de submissão e poder, atravessado por uma linha vermelha que me veste e reveste, tensionando os limites entre interior e exterior. Essa linha, um elemento pulsante, costura olhares, corpo, carne e sangue, instaurando um círculo de gestos e confrontos.

O vermelho, cor central na obra, carrega uma presença que afeta e se impõe. Ele fala de força e fragilidade, de vida e de sua iminência. Aqui, a cor adquire corporeidade, um "tecido invisível" que se faz tático aos olhos. O vermelho se faz carne e, ao mesmo tempo, signo de um embate: entre corpos, entre olhares, entre o que é visto e o que insiste em escapar.

No encontro entre corpo e superfície, traça-se um grande mapa de sensações: fios, manchas e um pressentimento tático emergem entre a trama que recobre e revela. Uma pele descomposta, um invólucro que respira e pulsa, que ao mesmo tempo veste e expõe. Como pontua Merleau-Ponty, a carne é "textura que regressa a si e convém a si mesma"<sup>2</sup>, tornando-se meio de comunicação entre a visão e o tato, entre o corpo e o mundo. O vermelho, em sua expansão, nos transporta a ambiguidades e transbordamentos, a um diálogo entre a ferida e sua cicatriz.

As lâs vermelhas que recobrem o corpo, como uma segunda pele, remetem à idéia de vestimenta. Hundertwasser<sup>3</sup> fala da roupa como um

<sup>1</sup> Artista Visual, mestre em Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2717674846562304>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4251-8620>.

<sup>2</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 144.

<sup>3</sup> Hundertwasser (1928-2000) criou o conceito dos "Cinco Peles", que representa as camadas da existência: a pele humana, as roupas, a casa, o ambiente social e o planeta Terra.

espaço de identidade, de apropriação simbólica. Aqui, essa vestimenta se desdobra em corporeidade, transformando o corpo em um espaço de trocas visuais e táteis. Mais do que um adorno, ela se torna uma extensão do próprio ser.

O trabalho se insere na continuidade de minha pesquisa sobre corpo, matéria e percepção. Dialoga com as noções de Merleau-Ponty sobre a relação entre olhar e toque, entre ver e ser visto. O corpo se funde ao mundo, torna-se parte de sua carne. Entre superfícies e profundidades, o vermelho se derrama como um fluxo, uma presença que resiste e se refaz. *Desalinhamento Estrutural* é um convite ao olhar tático, à percepção expandida da carne e da cor. Uma trama que se constrói e se desfaz no contato, na passagem entre dentro e fora, no que vemos e no que permanece latente.

Recebido em: 30 de outubro de 2021.

Publicado em 30 de dezembro de 2021.















# DIRETRIZES PARA AUTORES

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão, acarretará a recusa do material.

Serão aceitas submissões de propostas de estudantes de graduação, pós-graduação, professores mestres e doutores, pesquisadores independentes e artistas.

A Revista do Colóquio recebe propostas em três modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência e (iii) ensaio visual.

As propostas podem ser compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês ou (iv) inglês. Nos casos de trabalhos em inglês ou espanhol, a Revista do Colóquio poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

A Comissão Editorial reserva-se o direito de redefinir a seção das submissões. As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam aceitas, permanecerão arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de um mesmo proponente.

Não serão aceitas submissões para mais de uma modalidade com o mesmo título ou conteúdo.

Os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

As propostas enviadas devem seguir as normas para cada categoria, como listadas abaixo:

## **Artigos:**

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12, e deverá conter:

Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples, seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; corpo do texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas

(figura 01, figura 02...);

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direta e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

**- Relato de Experiência:**

O Relato de experiência deve seguir as mesmas especificações do Artigo, porém, limita-se a 10 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

**- Ensaio Visual:**

O Ensaio Visual deve conter: Título em negrito, centralizado; apresentação da proposta em até 1000 palavras, justificadas; conteúdo de até 12 imagens;

Deve ser enviado em formato doc ou docx, A4, com margens superior e esquerda de 3cm e inferior e direita de 2cm;

Todo o texto deve ser composto em Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, parágrafo em 0 pt;

As imagens devem estar em formato jpg, em 300dpi, obedecendo o tamanho limite das margens;

As medidas das imagens poderão sofrer alterações no processo de diagramação para publicação;

As imagens devem ser também anexadas como documentos suplementares, separadas do arquivo de texto;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um documento modelo no site da revista.

**- Importante:**

- **Não** usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

- Durante o preenchimento do cadastro, é **obrigatória** a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

<https://periodicos.ufes.br/colartes>